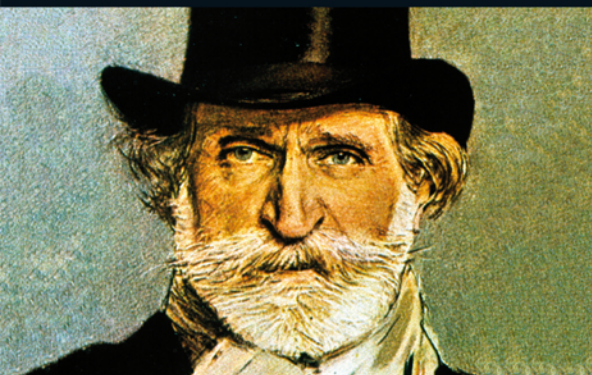


CULTURE
GÉNÉRALE

Sylvie Oussenko

L'opéra

tout simplement !



EYROLLES

L'opéra

tout simplement !

une approche complète,
accessible et vivante !

Des origines à nos jours, ce guide propose un panorama complet de l'opéra, constituant ainsi une référence accessible sur le sujet. Pour chaque période historique, il présente les grandes dates, les principaux compositeurs et les œuvres majeures du genre. Vivant, il est jalonné de citations, accompagné d'un CD-audio et agrémenté d'outils de navigation :

- ➔ **23 fiches consacrées aux opéras incontournables.**
- ➔ **1 index des compositeurs.**
- ➔ **1 index des œuvres.**



Sylvie Oussenko a suivi, à la Sorbonne, le cursus universitaire de philosophie (licence) et de musicologie (DEA). Elle est l'auteur de plusieurs ouvrages : fictions, œuvres théâtrales, poésie, écrits sur la musique, traductions. Chanteuse lyrique, sa connaissance du répertoire, des origines à nos jours, se trouve enrichie par sa propre expérience artistique.

Code éditeur : G53956 - ISBN : 978-2-212-53956-1

www.editions-eyrolles.com

Groupe Eyrolles | Diffusion Geodif | Distribution Sodis

L'opéra

Du même auteur

- **Nouvelles**

Les Madrigaux de Bellone, éditions France-Univers, 2008

- **Musicographie**

Comprendre Chopin, éditions Eyrolles, 2009

- **Traduction**

Les Amours de la belle Maguelonne et du comte Pierre de Provence, de Ludwig TIECK traduit de l'allemand, éditions Alvik, 2005

Enregistrement disponible :

Hector BERLIOZ – *Nuits d'été*

Richard WAGNER – *Wesendonk-Lieder*

1 CD TAM ATTITUDES (info@tam-attitudes.com)

Sylvie OUSSSENKO – *Mezzo-soprano*

Noël LEE – *Piano*

À paraître :

Recueil de poésies, éditions France-Univers

Traductions de l'allemand : Ludwig TIECK : *Mélusine et Les Fils Aymon*, éditions Grèges

Sylvie Oussenko

L'opéra

EYROLLES



Groupe Eyrolles
61, bd Saint-Germain
75240 Paris Cedex 05
www.editions-eyrolles.com

Mise en pages : Facompo
Avec la collaboration de Sophie Senart



Le code de la propriété intellectuelle du 1^{er} juillet 1992 interdit en effet expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit. Or, cette pratique s'est généralisée notamment dans l'enseignement, provoquant une baisse brutale des achats de livres, au point que la possibilité même pour les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée.

En application de la loi du 11 mars 1957 il est interdit de reproduire intégralement ou partiellement le présent ouvrage, sur quelque support que ce soit, sans autorisation de l'Éditeur ou du Centre Français d'Exploitation du Droit de Copie, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris.

© Groupe Eyrolles, 2009
ISBN : 978-2-212-53956-1



Sommaire

Préface	9
Introduction	11

Partie I

Éclosion d'un genre

Chapitre 1 : Les fondateurs : Monteverdi, Lully, Purcell, Gluck	15
Chapitre 2 : Jean-Philippe Rameau (1683-1764) : théoricien et créateur	25
Chapitre 3 : La Querelle des Piccinistes et des Gluckistes	33
Chapitre 4 : L'opéra en Italie au XVIII^e siècle	39
Chapitre 5 : Mozart à la croisée des chemins	43

Partie II

Effervescence du XIX^e siècle

Chapitre 6 : Beethoven (1770-1827) ou l'opéra impossible	59
Chapitre 7 : Carl Maria von Weber (1786-1826) ou l'opéra inexportable	65
Chapitre 8 : Hector Berlioz (1803-1869), l'unique	73
Chapitre 9 : Rossini, Donizetti, Bellini : renouveau de l'opéra italien	85
Chapitre 10 : Giuseppe Verdi (1813-1901)	93

Chapitre 11 : L'opéra français dans la seconde moitié du XIX^e siècle	107
Chapitre 12 : Richard Wagner (1813-1883) : la musique de l'avenir	115
Chapitre 13 : Le réveil des nationalités	131

Partie III Le xx^e siècle

Chapitre 14 : Les pays germaniques après Wagner	139
Chapitre 15 : Giacomo Puccini (1858-1924) : à la recherche d'un nouveau Verdi.....	143
Chapitre 16 : Claude Debussy (1862-1918) : un visionnaire	147
Chapitre 17 : Le cas Maurice Ravel (1875-1937).....	151
Chapitre 18 : L'« École de Vienne » : Arnold Schoenberg, Alban Berg, Anton Webern	155
Chapitre 19 : Béla Bartok (1881-1945) et l'Europe centrale.....	159
Chapitre 20 : La France et l'Allemagne après 1900	163
Chapitre 21 : Le trio russe : Igor Stravinsky (1882-1971), Serge Prokofiev (1891-1953), Dimitri Chostakovitch (1906-1975)	171
Chapitre 22 : À partir de 1950, l'opéra essaime à travers le monde	175
Épilogue	183
Bibliographie simplifiée	185
Index des compositeurs.....	189
Index des œuvres	193
Table des matières	199

À L. R.

« *Io la Musica son* »
Orfeo, Monteverdi/Striggio, 1607.

« *On dirait qu'il a plu sur la mer* »
Pelléas et Mélisande, Debussy/Maeterlinck, 1902.



Préface

Qui ne se rappelle son premier manuel d'histoire ?

Sitôt sorti de l'enseignement de la lecture, après les *leçons de choses*, les exercices de calcul, le maître d'école ne tarde pas à mettre sous les jeunes yeux, curieux de découvrir la vie, le premier manuel d'histoire : récits de batailles, de victoires et aussi de défaites, entrecoupés de dates cruelles à retenir pour, peut-être, vite s'envoler...

Lors de cet éveil de l'intelligence, particulièrement en France, n'a-t-on pas oublié celui de l'oreille, son rôle essentiel et l'importance du sonore ? Pourquoi certains bruits nous sont-ils si odieux que nous les fuyons ? Pourquoi d'autres vibrations nous amènent-elles à la jouissance ?

Il en est ainsi du plaisir que nous offre le chant des oiseaux et, de la même façon, le chant de l'homme qui use de sa propre voix et la dispense avec bonheur.

Les voix, il en est de fort belles, héroïques, douces ou déchirantes, colorées et touchantes jusqu'à provoquer les larmes de l'émotion.

Il en est d'autres, moins attachantes, que nous oublions sans vergogne.

Au fil du temps, les chants venus spontanément des peuples se sont organisés selon des principes qui appartiennent à l'art musical, art sonore, jusqu'à ce qu'un jour, un génie de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle, Claudio Monteverdi, un Italien, y ajoute un ordre spécifique pour donner naissance à l'*opera* (« œuvre »).

Arrêtons-nous un moment sur ce mot, francisé en « opéra ». L'opéra et ses cousins, l'opéra-comique et l'opérette, nous racontent des histoires, à la fois jouées et chantées, qui nous comblent de bonheur esthétique depuis des siècles.

Bien vivants, ils ne sont point à l'agonie et les temples qui en abritent les représentations, véritables écrins sonores, débordent d'activité en conjuguant tous les genres du théâtre, tragédie, comédie, danse, embrasés de musique. Nous sommes, par cet art, touchés au cœur, tour à tour émus ou gais.

Ces simples phrases ne sont pas celles d'un historien : ce sont celles d'un vieux chanteur auquel de merveilleux parents « mélomanes », non musiciens professionnels, ont fait découvrir l'opéra à onze ans.

Il aimerait simplement vous inciter à embarquer pour des voyages de rêve, vers ce qu'on appelle pompeusement « l'art lyrique ».

Vous tournerez cette page et, grâce aux lignes qui vont suivre, yeux et oreilles suivront le sillon tracé, siècle par siècle, sans risquer de s'y perdre, qui mène à l'enchantement.

Michel Sénéchal

P. S. : Je m'aperçois à l'instant que le mot « enchantement » contient le mot « chant ».



Introduction

L'opéra est un genre populaire qui, depuis quatre siècles, rythme l'existence des peuples. Né de réunions savantes auxquelles se joignirent poètes et musiciens soucieux de retrouver un rituel familial à l'Antiquité, celui qui racontait à la Cité l'origine de l'humanité par les mythes, l'opéra s'est ancré dans l'expression populaire qui allie poésie et musique. La danse y prend aussi une part importante.

Lorsque l'opéra s'est éloigné du fonds populaire, il a connu la décadence. Ce sont les réveils des identités régionales et/ou nationales qui lui ont redonné vie. Les courants créateurs ont balayé des hégémonies décadentes et opéré des influences transversales constantes.

L'opéra, semblable au phénix du mythe, renaît de ses cendres, toujours plus vivant à force d'avoir été pris pour un art périssant.

Comme les *Normes* mises en scène par Wagner, il figure le passé, le présent et l'avenir : les influences verticales et transversales, d'une œuvre à l'autre, s'interpénètrent par-delà les frontières, les idiomes, le temps. Il est marqué par l'Histoire car il est tributaire d'un mécénat privé ou public. Ses exigences sont grandes et coûteuses : salles, personnel de régie qualifié, artisans, machinistes, électriciens, peintres, ébénistes, costumiers, habilleurs, maquilleurs, coiffeurs, perruquiers, etc. L'opéra est

créateur d'emplois les plus divers, indépendamment des chanteurs et instrumentistes, chœurs et chefs d'orchestre présents pour les représentations.

Tuer l'opéra, c'est la mort d'un grand nombre de métiers liés aux arts de la scène. C'est la mort d'une tradition toujours source de création ; c'est la mort d'un élément essentiel à la vie : le beau !

Un CD d'accompagnement illustre le propos de ce livre (liste jointe ci-dessous). Toutes les traductions qui suivent sont de l'auteur.

Contenu du disque offert

1-Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Platée (1745)

Extrait de l'Acte I, scènes 3-4-5

Michel Sénéchal (Platée), Nadine Sautereau (Clarine), Jacques Jansen (Cithéron), Nicolai Gedda (Mercure), chœurs du festival d'Aix-en-Provence, direction Elisabeth Brasseur, orchestre de la société des concerts du conservatoire, direction et clavecin Hans Rosbaud, Pathé, 1956

2-Ludwig van Beethoven (1770-1827), Fidelio (1814)

Extrait de l'Acte I, Chœur des Prisonniers, BMG

3- Carl Maria von Weber (1786-1826), der Freischütz (1821)

Extrait, Chœur des Chasseurs, chœur national bulgare Svetoslav Obretenov, orchestre philharmonique de Sofia, direction Géorgi Robev, Forlane, 1992

4-Gioacchino Rossini (1792-1868), Le Barbier de Séville (1816)

Extrait de l'Acte I, air de Basile dit de la Calomnie

José Van Dam, orchestre philharmonique des pays de Loire, direction Marc Soustrot, Forlane, 1993

5-Giuseppe Verdi (1813-1901), Simone Boccanegra (1957)

Extrait, air de Fiesco, Matti Salminen, Lahti Symphony Orchestra, direction Eri Klas

6-Richard Wagner (1813-1883), Le Crépuscule des Dieux (1876)

Extrait de l'Acte III, mort de Siegfried et marche funèbre, BMG

7-Modeste Moussorgski (1839-1881), Boris Goudounov (1874)

Extrait, couronnement de Boris, Nikolaï Ghiaurov, basse, Neli Bozhkova, soprano, Nadya Dobriyanova, mezzo-soprano, Milen Paounov, ténor, chœur national bulgare Svetoslav Obretenov, orchestre philharmonique de Sofia, direction Emil Chakarov, Forlane, 1987

8- Modeste Moussorgski (1839-1881), Boris Goudounov (1874)

Extrait, prière et mort de Boris, Nikolaï Ghiaurov, basse, Neli Bozhkova, soprano, Nadya Dobriyanova, mezzo-soprano, Milen Paounov, ténor, chœur national bulgare Svetoslav Obretenov, orchestre philharmonique de Sofia, direction Emil Chakarov, Forlane, 1987

P a r t i e I

Éclosion d'un genre



L'époque de la Renaissance cherche une voie pour retrouver le souffle du théâtre des origines, celui qui précédait les réformes d'Aristote. L'Antiquité est présente dans tous les courants de l'art et de la littérature.

Cela débouche, au début du XVII^e siècle, sur le besoin de formes nouvelles, d'un théâtre qui relie les rituels antiques au rituel chrétien, les formes savantes des salons aux tréteaux de la foire.

Chapitre 1



Les fondateurs : Monteverdi, Lully, Purcell, Gluck

L'Italie fondatrice

Le premier opéra est l'œuvre de Monteverdi (1567-1643) : il retrace le mythe fondateur de la musique, celui d'Orphée, *Orfeo* en italien ; il est représenté la première fois à Mantoue en 1607. Monteverdi était alors au service du duc de Gonzague. C'est la première fois qu'une œuvre dramatique chantée offre des rebondissements qui lui confèrent une dimension théâtrale.

■ Claudio Monteverde ou Monteverdi

Né à Crémone et mort à Venise, Claudio Monteverdi est au service du duc de Gonzague, à partir de 1590, à Mantoue. Il suit ce prince en Hongrie et dans les Flandres. À la mort de celui-ci (1613), il devient maître de chapelle à Saint-Marc (Venise). En 1632, à la mort de sa femme, Claudia Cattaneo, il entre dans les ordres. On le surnomme « il Divino ». Il est l'auteur de pièces sacrées, de madrigaux, de chansons. Ses opéras sont d'une richesse dramatique qui mêle tragique et comique, à l'instar de son contemporain anglais William Shakespeare (1564-1616) : après *Orfeo*, citons *Arianna* (1608) – dont il ne nous reste qu'un air (le célèbre *Lasciatemi morire* / « Laissez-moi mourir »), *Tirsi è Clori* (1616), *Le Combat de Tancredi et de Clorinde* (1624), *Le Retour d'Ulysse dans sa patrie* (1641) et son chef-d'œuvre, *Le Couronnement de Poppée* (1642).

La France et la Cour

En France, ce genre voit le jour à partir de 1643 sous l'influence de Mazarin (1602-1661), Italien qui avait été remarqué par le cardinal de Richelieu (1585-1642) lors d'une mission diplomatique. L'Italien Lulli qui francise son nom en Lully, arrivé en France dans le sillage de Mazarin, s'empare, en 1672, de la direction de l'Académie royale de Musique, protégé par Louis XIV (1643-1715) et son ministre Colbert : le roi avait toujours été soucieux de mêler la musique à sa grandeur. Ainsi doit-il son surnom de « Roi-Soleil » à des ballets qu'il a dansés en 1649 (*Le Triomphe royal*) et 1653 (*Le Ballet de la nuit*). Ce siècle, imprégné de néo-platonisme, associe la majesté royale au dieu Apollon, donc au soleil. Lully donne son premier opéra, *Les Fêtes de l'amour et de Bacchus*, à l'Académie royale de Musique, fondée en 1669 par les compositeurs français Perrin et Cambert, auteurs heureux de *Pomone*, supplantés bientôt par le nouveau favori qui enchaîne les succès jusqu'à sa mort, en 1687. L'opéra français est caractérisé, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, par les ballets qui l'émaillent, référence probable à son origine liée au danseur que fut Louis XIV. Notons que l'opéra s'impose comme une voie opposée à celle de la tragédie dite « classique », représentée par Pierre Corneille (1606-1684) et Jean Racine (1639-1699), respectueuse de la règle édictée par Aristote (384-322 av. J.-C.), dite des trois unités : unité de temps, unité de lieu, unité d'action. Disons avec Laure Gauthier (*Pierre Corneille et l'Allemagne*) que l'opéra montre ce que cache le théâtre français du XVII^e siècle.

■ Jean-Baptiste Lully

Favori de Louis XIV dès 1661, Jean-Baptiste Lully (1632-1687) obtient la charge de surintendant de la musique. Il collabore avec Molière (1622-1670) pour ses comédies-ballets (*Le Bourgeois gentilhomme*, 1670). À force d'intrigues, il détournera de celui-ci la faveur du roi. Devenu directeur de l'Académie royale de Musique en 1672, il possède le monopole du tout nouvel opéra en France, genre dont il passe pour être le fondateur. Il obtient des triomphes, avec la collaboration des librettistes Quinault et Benserade, pour des œuvres compassées et lourdement flatteuses envers la personne du roi. Citons : *Cadmus et Hermione*, *Alceste* (1674), *Acis et Galatée* (1687). Lully est aussi à l'origine de l'excellente école française de violon.

La tentative anglaise est un chef-d'œuvre

En Angleterre, l'opéra fondateur est *Dido and Aeneas*, de Henry Purcell (1659-1695), représenté en 1680. Mais l'Angleterre est la proie de l'opéra étranger, surtout italien, servi par l'Allemand Georg Friedrich Haendel (1685-1759) : il tue dans l'œuf l'opéra anglais qui ne ressuscitera qu'au XX^e siècle.

■ Henry Purcell

Henry Purcell étudie le chant et la composition. Il est nommé, en 1677, compositeur des Violons du Roi ; en 1679, il est organiste à Westminster ; en 1682, compositeur de la Cour, charge qu'il occupe jusqu'à sa mort prématurée. Reconnu comme le plus grand compositeur de son temps, il est inhumé à Westminster. Son unique opéra, *Didon et Enée* (1680), est un chef-d'œuvre parfaitement abouti.

Gluck invente l'opéra germanique

Dans les pays germaniques, c'est Heinrich Schütz (1585-1672) qui introduit le genre de l'opéra en Allemagne, en 1627 : l'opéra italien règne en maître jusqu'à la fondation, à Hambourg en 1678, d'un théâtre lyrique qui se veut allemand. Les débuts sont hasardeux jusqu'à l'arrivée du compositeur Christoph Willibald Gluck (1714-1787) qui fonde, paradoxalement, l'opéra allemand tout en utilisant des livrets en italien. La première œuvre représentative est *Orfeo ed Euridice* (1762, à Vienne) suivie d'*Alceste* (Vienne, 1767) et de *Pâris et Hélène* (Vienne, 1770) ; la préface figurant dans la partition d'*Alceste* précise les intentions de Gluck : « J'ai voulu réduire la musique à son véritable rôle : servir le poème, renforcer l'expression des sentiments et l'attrait des situations, sans interrompre l'action ni l'affaiblir par des ornements inutiles. »

■ Christoph Willibald Gluck

Il accomplit son cycle d'études musicales à Prague, Vienne et Milan et compose pour l'opéra à partir de 1741. Il connaît un succès européen. Revenu à Vienne en 1752, il est nommé maître de chapelle de la Cour en 1754. Il séjourne longuement en France

de 1773 à 1779, année où il se voit supplanté par les Italiens. On le considère comme le réformateur de l'opéra français au travers d'*Orphée* (en français) représenté en 1774, et *Iphigénie en Aulide* en cette même année.

Les opéras français les plus remarquables de Gluck sont, après *Orphée*, *Iphigénie en Aulide*, *Alceste* (1776), *Armide* (1777), *Iphigénie en Tauride* (1779).

Thématique des premiers opéras

L'Italie, la France, l'Angleterre et l'Allemagne s'ouvrent à l'opéra à partir des recherches de cercles savants obsédés par le besoin de revenir au théâtre antique. Les pôles principaux de ces sociétés sont à Florence, à la Cour de Louis XIV, à Londres dans l'esprit post-élizabéthain et en Allemagne – l'Autriche étant alors tout acquise à l'opéra italien. Paris devient, avec Gluck, un nouveau centre de création qui donnera naissance à l'opéra du XIX^e siècle.

Les livrets sont fondés sur des sujets mythologiques plus ou moins bien adaptés aux convenances des cours princières : Lully excelle, avec ses librettistes, dans les transpositions de l'antique faites pour flatter Louis XIV. On trouve dans ces œuvres pesantes l'esprit de cette cour décrit par la princesse Palatine, belle-sœur du roi, dans ses *Lettres* et dans les *Mémoires* de Saint-Simon.

Monteverdi sort du cadre proprement mythologique pour aborder l'histoire avec *Le Couronnement de Poppée*, qui met en scène Néron et son entourage. L'Anglais Purcell se réfère à l'*Énéide* de Virgile pour traiter l'épisode dramatique du séjour d'Énée auprès de la reine de Carthage, Didon.

L'exception de Monteverdi réside dans le fait qu'il mêle les genres et présente des scènes de la vie populaire qui viennent s'insérer dans les scènes de grandeur : les personnages dont l'histoire a conservé les faits et gestes sont accompagnés ou guidés par les anonymes de la rue qui ont ainsi une existence propre, indépendante et tout aussi digne d'intérêt que celles des dieux, des héros et des rois.

Les styles

■ L'Italie

Les débuts de l'opéra italien reposent sur le « récit », sorte de parlé-chanté, dont le débit et les accents sont ceux de la parole. Ces récits sont entrecoupés d'« airs » où la voix chantée montre sa virtuosité, utilise les ornements, son étendue allant toujours s'élargissant.

■ La France

L'opéra de Lully est fondé sur les inflexions naturelles de la langue française. Mais son écriture est simpliste, dépourvue d'ornements et trahit une approche inaboutie de l'écriture musicale ; son seul souci est de plaire au roi : s'il plaît au roi, toute la Cour suivra ! Il prône la compréhension du texte pour justifier une plume hésitante, gage cependant de « naturel » : les chanteurs doivent déclamer avec le talent de la Champmeslé qu'il admire au théâtre dramatique.

■ L'Angleterre

La langue anglaise est propice, avec ses voyelles diphtonguées, au grand *legato* qui caractérise l'art du chant, le *bel canto* : la voix se déploie comme un instrument à cordes dont l'archet serait infini. Chaque note procède de la précédente et amène la suivante, sans solution de continuité. Purcell connaît les grands compositeurs éliزابéthains (Elizabeth I^{re}, 1533-1603) qui ont dans leurs *ayres* porté cet art très haut. Il utilise les ressources de la langue, étayées par une science de l'écriture musicale consommée, étant lui-même interprète, instrumentiste et chanteur. On peut rêver à ce que serait devenu l'opéra anglais à sa suite si la mode ne l'avait pas tué dans l'œuf pour lui préférer l'opéra italien...

■ Les pays germaniques

L'opéra allemand arrive sur le devant de la scène avec Gluck qui bouscule les modes installées, tout en sacrifiant à la langue italienne : il « sert le poème » et possède une science sans faille

de l'écriture musicale. Il la met aussi au service de l'opéra français, après le passage du grand Rameau, si bien qu'Hector Berlioz dira de ses œuvres : « [les instruments] chantent en même temps que le chanteur, ils souffrent ses souffrances, ils pleurent ses larmes. »

Les voix

Au ^{xviii}e siècle, on distingue les *sopranos* (voix élevée) et *altos* (voix grave) pour les femmes ; les *ténors* (voix élevée) et *basses* (voix grave) pour les hommes. Dans chacun des registres, le timbre permet de caractériser tel ou tel personnage plutôt léger ou plutôt dramatique selon les impératifs du livret. Cependant l'opéra, encore plus que le théâtre, donne une large place au travesti, à savoir des rôles féminins joués par des hommes ou, plus souvent, des rôles masculins joués par des femmes, sans que l'équivoque se dénoue au cours de l'œuvre. Ce subterfuge ambigu accompagne l'histoire de l'opéra de ses origines à nos jours.

■ Les castrats

Nombreuses sont les civilisations à avoir utilisé la castration des hommes à des fins diverses : châtiment, spiritualité ou esthétique. Ici, seul l'aspect de l'esthétique musicale retient l'attention. Le phénomène vient de Byzance, qui avait le goût de ces voix à la force virile, mais qui chantaient dans une tessiture naturelle aux femmes, sopranos ou altos. À partir du ^{xviii}e siècle, en Italie, les *castrati* connaissent un immense succès qui s'éteindra au début du ^{xix}e siècle seulement : ainsi, Napoléon est-il ému et enthousiasmé par le talent du castrat Crescentini qu'il décore de la Légion d'honneur au grand dam de ses officiers. On doit à la partenaire préférée de Crescentini, aimée de Napoléon, M^{me} Grassini, illustre cantatrice d'origine italienne, cette réplique : « Mais messieurs, vous oubliez sa blessure ! »

Les castrats laissent des noms flamboyants comme Farinelli ou Veluti. La mode des castrats fut favorisée par la pauvreté de l'Italie du Sud : les parents vendaient leurs jeunes garçons aux écoles de chant napolitaines dans l'espoir de les voir un jour riches et célèbres. La castration était aussi un moyen sûr de réguler les naissances et de ne pas avoir sans cesse de nouvelles bouches à nourrir alors que les famines étaient fréquentes voire chroniques. Cette castration ne « réussissait » pas toujours et tous les castrats n'étaient pas des génies ; pour ceux-là, le sort était cruel et la déchéance assurée.

Au cours des siècles, les voix vont de plus en plus se préciser dans leurs *emplois*, grâce à la collaboration des compositeurs et des chanteurs-acteurs. Soulignons que la technique vocale elle-même était, à l'aurore du genre, parfaitement maîtrisé ; de plus, les chanteurs, hommes et femmes, étaient à cette époque souvent eux-mêmes instrumentistes et compositeurs. Ainsi, ils dominaient tous les raffinements mélodiques et rythmiques de partitions complexes : tout en jouant la comédie, ils surmontaient toutes les figures de la virtuosité vocale à des fins le plus souvent expressives.

L'orchestre

L'orchestre, à l'opéra, suit les mêmes modes que la musique instrumentale. Au fil du temps, il emploiera des instruments nouveaux (la clarinette dans la dernière partie du XVIII^e siècle, par exemple) ou améliorés (cors et trompettes), voire le piano moderne. On assiste, au cours du XVII^e siècle, à la disparition des luths au profit du clavecin, lequel disparaît lui-même au XIX^e siècle. Des instruments à cordes, comme la viole de gambe, disparaissent aussi : ne demeurent à partir de 1850 que les violons, altos, violoncelles et contrebasses. La « facture » des instruments à vent ne cesse d'évoluer, alors que, pour la famille des cordes, on ne peut surpasser les maîtres luthiers italiens des XVII^e et XVIII^e siècles.

Décors et costumes

C'est une histoire complexe qui mériterait une étude à elle seule. Il est vrai, cependant, que, depuis le milieu du XX^e siècle, ont souvent été confondus dépouillement et misérabilisme, réalisme et laideur.

À ses débuts, l'opéra procédait à la façon du théâtre : un mélange entre la mode du temps et celle des temps reculés, légendaires ou historiques, où se jouait l'œuvre dramatique. Cela tant pour les costumes que pour les décors.

Opéra phare : *Orfeo (Orphée)* de Claudio Monteverdi, 1607

Le cadre de la composition

Orfeo porte le sous-titre : *favola in musica* (« fable en musique »). L'œuvre est composée d'un prologue suivi de cinq actes. Le livret est dû à Alessandro Striggio. *Orfeo* est écrit à l'occasion du carnaval de 1607 pour être représenté devant un cercle d'intellectuels et d'aristocrates, à la cour des Gonzague, à Mantoue.

Monteverdi utilise la *monodie accompagnée*, c'est-à-dire une ou plusieurs voix solistes soutenues par un ou plusieurs instruments, voire un orchestre. Chaque personnage acquiert ainsi une individualité dramatique, un caractère propre et prononcé : cela introduit une nouvelle forme, un *théâtre chanté*, riche d'une variété expressive nouvelle.

Les sources du livret

Le librettiste Alessandro Striggio s'inspire du mythe d'Orphée chanté par les poètes latins Virgile et Ovide : ce mythe montre la puissance de l'amour et de l'art, de l'art au service de l'amour. C'est le triomphe de la poésie et de la musique qui arrivent momentanément à vaincre la puissance infernale, transgressant l'interdit pour un vivant de pénétrer dans le royaume des Morts. La voix chantée est toute puissante, mais elle s'adresse aux dieux pour les louer, non pour enfreindre leurs lois. Bien qu'Orphée soit un demi-dieu, fils d'un mortel, le roi Oeagre, et de la muse Calliope, il ne peut défier Pluton qui règne sur les Enfers sans que celui-ci impose des règles : ni l'amour ni l'art ne sont plus forts que la Mort, Erôs est toujours terrassé par Thanatos.

L'assistance néo-platonicienne, lors de la première représentation, le 25 février 1607, est sensible non seulement au mythe, mais aussi à tous les symboles qu'il véhicule : le serpent, porteur de mort et de vie (caducée), la traversée du fleuve des Enfers, le Styx, passage initiatique de la surface de la Terre au monde obscur, souterrain et mystérieux des Ombres. Surtout, Orphée est le symbole lui-même de l'humanité : il met en doute, en désobéissant à l'ordre de Pluton, l'existence de l'ordre divin.

Le livret

Au prologue, l'allégorie de la Musique fait l'éloge du mécène, le prince de Gonzague, et de sa famille, en proclamant la puissance de l'art vocal, seule discipline musicale qui allie, il est vrai, parole et musique.

Acte I : Orphée et Eurydice se marient et les bergers chantent leur amour.

Acte II : Orphée se promène dans la campagne de Thrace avec un berger quand survient Sylvie, la Messagère, qui annonce à Orphée la mort d'Eurydice, piquée par un serpent alors qu'elle cueillait des fleurs. Orphée, éperdu, décide d'aller la chercher au fond des Enfers pour la ramener au monde des vivants. Ses amis se lamentent sur le sort des jeunes époux.

Acte III : sur les rives du Styx, Orphée se mesure à Charon qui refuse de le prendre dans sa barque, réservée aux ombres des morts, car il appartient au monde des vivants. Mais bientôt Orphée le charme de sa voix et Charon s'endort ; Orphée en profite pour monter dans la barque et franchir le fleuve qui lui ouvre le royaume des Morts, tandis que les Ombres chantent un hymne à « l'esprit d'entreprise ».

Acte IV : Proserpine, la femme de Pluton, use de son charme auprès de son terrible et tout-puissant époux pour obtenir de lui qu'il rende Eurydice à Orphée. Pluton cède à sa femme, mais impose une condition : Eurydice suivra Orphée pour regagner le monde des vivants, mais ce dernier ne devra pas se retourner pour la regarder – pour contrôler en quelque sorte la véracité des propos divins – avant d'avoir retrouvé la lumière du soleil. Le doute, cependant, torture Orphée, ainsi que l'impatience amoureuse. Il cède au plus naturel des élans, se retourne et, de cette façon, perd définitivement Eurydice vivement rendue aux gouffres infernaux tandis qu'Orphée est irrésistiblement aspiré vers la surface de la Terre inondée de soleil.

Acte V : Orphée parcourt de nouveau la campagne de Thrace en pleurant sa bien-aimée. Il renonce à l'amour de toute autre femme. Mais Apollon, qui lui avait remis la lyre symbole de la musique, descend vers lui. Il tance Orphée afin qu'il cesse ses lamentations et maîtrise ses émotions. Il l'enlève bientôt vers le ciel pour lui faire partager le séjour des dieux immortels afin qu'il jouisse de la félicité, loin des agitations terrestres.

Les personnages

Apollon : ténor

Charon : basse

Eurydice : soprano

Orphée : ténor

Un pâtre : ténor

Pluton : basse

Proserpine : soprano

Sylvie, la messagère : soprano

la Musique : soprano

Vie de l'œuvre

En 1607, *Orfeo* connaît deux représentations. Il faut attendre 1904 pour entendre, en concert, une version de l'œuvre, oubliée durant trois siècles. Puis en 1911, à Paris, une reprise scénique est suivie de la redécouverte du premier opéra de l'histoire par l'Allemagne, l'Angleterre et les États-Unis. Depuis, *Orfeo* est régulièrement représenté, ainsi que les autres opéras de Monteverdi.



Jean-Philippe Rameau (1683-1764) : théoricien et créateur

L'émergence d'un style

■ L'origine

Jean-Philippe Rameau naît à Dijon. Il est fils d'un organiste qui est certainement son premier professeur ; il devient à son tour organiste et violoniste. À dix-huit ans, Rameau prend le chemin de l'Italie, avant de séjourner à Avignon qu'il quitte pour Paris en 1705. Il se fait connaître dans la capitale grâce à son talent d'organiste, y publie des œuvres pour clavecin puis retourne en province.

En 1722, Jean-Philippe Rameau fait paraître un important ouvrage théorique sur la composition musicale : le *Traité d'harmonie réduite à ses principes naturels*. Le but de ce travail est d'organiser les principes fondamentaux de l'écriture musicale encore confuse à cette époque. Rameau part de la réalité physique du son, combinaison de la *fondamentale* avec ses *harmoniques*, ce qui lui permet d'enrichir le texte musical à des fins dramatiques. Il écrit : « C'est à l'harmonie [succession des

accords] seulement qu'il appartient de remuer les passions : la mélodie [succession des notes] ne tire sa force que de cette source dont elle émane directement. »

Revenu à Paris en 1722, dans le but de composer des opéras, seules œuvres dignes de retenir l'attention du public et des mécènes à cette époque, il rencontre, en la personne du fermier général Riche de La Poupelinière, son mécène.

■ Les opéras de Rameau

Sa première œuvre lyrique offre ceci de paradoxal qu'elle est consacrée à un personnage biblique sur un texte de Voltaire : *Samson* (1735). La censure intervient immédiatement et interdit l'ouvrage qui « sent le fagot ». Cette œuvre est perdue.

La rencontre de Rameau avec l'abbé Pellegrin (1663-1745) crée la symbiose requise pour un opéra acceptable par une censure vétilleuse. Naît de cette association la première œuvre lyrique de Rameau, *Hippolyte et Aricie*, donnée en 1735 à l'Académie royale de Musique, à Paris. Il s'ensuit une première querelle, celle des « lullystes et des ramistes » : en effet, les tenants du style de Lully, jugé le plus proche du naturel, reprochent à Rameau de rendre la musique trop difficile. Le compositeur André Campra (1663-1744) avait, lui aussi, tenté d'aller au-delà du modèle lullyste, puis était revenu sur son audace pour prendre parti contre Rameau.

Ce premier opéra sur le livret de l'abbé Pellegrin, qui emprunte à Euripide et à Racine, offre à Rameau la possibilité de développer un sens dramatique musical varié et contrasté, avec des personnages fortement dessinés : Phèdre et Thésée imposent leurs figures mythiques dans ce drame de la passion amoureuse, auxquelles seules les conventions de l'époque peuvent offrir une fin qui évite de justesse la catastrophe.

Rameau triomphe et écrit, de 1735 à sa mort, un opéra par an. Retenons les plus célèbres : après *Hippolyte et Aricie*, viennent les autres tragédies lyriques, *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* (1739-1744), *Zoroastre* (1749-1756), *Abaris ou les Boréades* (1764), sa dernière œuvre, représentée pour la première fois

en... 1982. Les opéras-ballets de Rameau sont régulièrement donnés, ainsi : *Les Indes galantes* (1735), *Les Fêtes d'Hébé* (1739), *Le Temple de la Gloire* et *La Princesse de Navarre* (livrets de Voltaire, 1745). Citons aussi les célèbres comédies lyriques, *Platée* (1745) et *Les Paladins* (1760).

■ La Querelle des Bouffons

Elle éclate en 1752 lorsqu'une troupe de comédiens-chanteurs italiens présente *La Servante maîtresse*, un intermède comique composé par Pergolèse (1710-1736) en 1733. Cette pièce innocente, qui met en scène une intrigue menée par une servante qui veut se faire épouser par son maître, met le feu aux poudres : public érudit ou non, tous se déchaînent pour ou contre la musique française, pour ou contre la musique italienne. Rameau est l'étendard choisi pour représenter la musique française dans ce tumulte. Se déclare alors la guerre des Coins, le « Coin » du Roi, tenant pour la musique française, incarné par Louis XV et Madame de Pompadour, et le « Coin » de la Reine clamant la suprématie de la musique italienne ; chaque « coin » représentant la place occupée par le roi et la reine, séparés lorsqu'ils se rendent au théâtre.

La reprise de *Platée*, comédie lyrique, en 1754, envenime cette bataille. Les *intellectuels* (« coin de la reine »), Diderot, Rousseau, Grimm, d'Holbach, etc. éreintent la musique française – donc Rameau – qui ne s'en remettra jamais. Cette cabale non fondée a la vie dure ; on la doit à la mesquinerie et aux *a priori* d'érudits sectaires. Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) ose écrire dans sa *Lettre sur la musique française* (1754) : « Les Français n'ont point de musique et s'ils en ont, c'est tant pis pour eux. » Cette déclaration ne signifie rien et flétrit un genre que Rousseau a fort maladroitement abordé d'ailleurs avec son opéra français d'une totale insignifiance, *Le Devin de village* (1752).

Denis Diderot (1713-1784) proclame en 1762, au milieu de ce déchaînement, fustigeant la musique française soucieuse de bienséance : « On ne fait guère que des tableaux tranquilles et froids avec la vertu ; c'est la passion et le vice qui animent les

compositions du peintre, du poète, du musicien. » Autant d'agitation émeuvent rapidement Louis XV qui se rappelle le mot du roi de Prusse Frédéric II : « Un menuet peut devenir une chose grave », et renvoie les Italiens et leur mentor Bambini chez eux dès 1754. Cependant cette vaine polémique lancée, elle ne s'éteint pas et frappe Rameau en pleine gloire. Ses dernières années de vie le voient se battre âprement contre Rousseau et d'Alembert (1717-1793), la Querelle des Bouffons étant toujours aveugle et sourde mais d'autant plus vigoureuse.

Jean-Philippe Rameau porte la musique française à un raffinement de l'orchestration, à une invention dans l'écriture toujours appropriés aux exigences dramatiques. Il invente l'*ouverture*, qui expose l'atmosphère de l'œuvre lyrique avant le lever du rideau et, à la suite de Lully dont il sait discerner la part originale, il développe les parties dévolues aux chœurs qui prennent part à l'action ou la commentent, à la manière du chœur dans le théâtre antique.

■ La part de la danse dans l'opéra français

L'opéra français naît de la danse comme Aphrodite de l'écume de la mer : l'ajout des *airs de cour* aux chorégraphies auxquelles participent les plus hauts personnages de la cour (Louis XIV doit son surnom de Roi-Soleil à son incarnation du soleil levant dans un ballet) amène naturellement le chant dans les divertissements dansés jusqu'à prendre le pas sur eux. Ce sont bientôt les parties dansées qui agrémentent des pièces lyriques qui rivalisent de plus en plus, au cours du XVIII^e siècle, avec le théâtre dramatique.

L'opéra français conserve la tradition d'inclure un *ballet* dans les livrets lyriques pendant encore plus de deux siècles. Tous les compositeurs qui voudront être joués à l'opéra se plieront à cette exigence. Si l'art chorégraphique s'est affranchi de l'art lyrique dès le XVIII^e siècle, l'inverse, en France, n'apparaît qu'au XX^e siècle.

Le testament de Rameau

Ferme contre toutes les attaques, Rameau se maintient jusqu'à sa mort dans la voie qu'il avait ouverte avec *Hippolyte et Aricie*. Il utilise les dons de sept des neuf Muses pour concevoir l'œuvre lyrique : Terpsichore pour la danse, Euterpe pour le chant,

Erato pour l'expression de la passion amoureuse, Calliope pour l'éloquence, Melpomène pour la tragédie, Polymnie pour la poésie lyrique et Thalie pour la comédie. Une telle énumération n'est pas vaine car chacune de ces muses est une allégorie qui prend la parole dans les opéras de Rameau.

L'expression emphatique de la voix chantée saute le pas de la quotidienneté et conduit le public à une vision archétypale des situations dramatiques ou comiques : la virtuosité, que Rameau emprunte aux Italiens, ajoute à ce genre qui se veut déjà universel, allant jusqu'à transcender la barrière des langues car, selon le mot du compositeur : « La musique est le langage du cœur. »

Les successeurs de Rameau

Avec la Querelle des Bouffons, un genre plus populaire que le grand opéra, teinté des apports de la *commedia dell'arte*, l'*opéra-comique*, héritier des spectacles de foire donnés sur des tréteaux, pousse son avantage : on s'y permet une satire politique, on se moque des travers domestiques et, grâce à la musique, on nargue la censure car ce que l'on ne peut pas dire, on le chante. Des compositeurs excellent dans cette atmosphère déboutonnée : Philidor (1726-1795), Dalayrac (1753-1809), Grétry (1741-1813) ou Monsigny (1729-1817). Ils suivent de très loin le théâtre au vitriol de Marivaux (1688-1763), mais imposent une certaine bonne humeur grinçante propre à l'esprit français.

On n'entend plus la voix de Rameau de sa mort jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Alors, sa musique est de nouveau éditée et le XX^e siècle le redécouvre. L'Académie royale de Musique, annexée par un Italien (Lully), temple des chefs-d'œuvre de Rameau, attend, à partir de 1764, un réformateur pour retrouver le génie propre à l'opéra français : ce sera un Autrichien, pétri de musique italienne, mais convaincu de la densité stylistique française, le chevalier Christoph Willibald Gluck (1714-1787) que nous avons déjà rencontré.

Évolution de la thématique

Les opéras de Rameau présentent tous les styles comme nous l'avons vu plus haut ; mais la source principale d'inspiration demeure la mythologie gréco-latine et les héros de l'Antiquité, même dans les comédies, contrairement au théâtre dramatique qui aborde la satire domestique opposant le plus souvent aristocrates et serviteurs ainsi que le fait Marivaux.

Opéra phare : *Platée* de Jean-Philippe Rameau, 1745

Le cadre de la composition

Rameau reçoit de la cour la commande d'un divertissement lyrique à l'occasion du mariage du dauphin et de l'infante Marie-Thérèse. La création, et unique représentation à Versailles, porte la date du 21 mars 1745, au théâtre de la Grande Écurie.

Cette parodie d'un mariage simulé pour faire pâlir de jalousie une épouse trop fidèle est parfaitement inattendue dans le cadre d'un mariage princier : les altesses royales se figent devant la plaisanterie, les onomatopées burlesques et l'originalité de l'œuvre. Nous sommes encore au théâtre de foire, mais paré des acquis de la tragédie lyrique ; le ton burlesque repose sur le traitement musical, à tel point que cette seule œuvre trouve grâce devant les détracteurs de Rameau. Rousseau, dans la *Lettre sur la musique française* évoque *Platée* comme « le plus excellent morceau de musique jusqu'ici entendu sur notre théâtre ». Le « coin » de la reine est pris au piège de cet opéra hardi, iconoclaste, qui ose, à la cour, la parodie de cette même cour.

Les sources du livret

Cette comédie lyrique avec intermèdes dansés se présente en un prologue et trois actes. Le livret est d'Autreau qui se fonde sur une fable de Pausanias que Le Valois d'Orville transforme en bouffonnerie à la demande de Rameau.

Si l'amour et le vin sont célébrés dans *Platée*, c'est surtout le vin qui triomphe dans cette fable où les transgressions sont nombreuses, la première et la plus étonnante demeurant ce pastiche du mariage, sacrement douteux il est vrai et institution sociale équivoque. L'aspect provocateur de ce spectacle donné à la cour lors d'un mariage politique interroge sur la vigilance de la censure.

L'héroïne, Platée, nymphe béotienne à la morphologie batracienne, est interprétée par un homme, ce qui ajoute à la cocasserie et à l'équivoque, tout en rappelant à la cour que les goûts sexuels des altesses sont souvent inadéquats avec l'obligation de procréer. Les *Lettres* de la princesse Palatine (1652-1722) révèlent ces penchants. De plus, les dieux prennent l'identité les uns des autres, comme dans un bal masqué, divertissement lui aussi équivoque, fort en vogue au XVIII^e siècle : Momus (dieu de la Moquerie) prend la place de l'Amour et l'allégorie de la Folie métamorphose tous les sentiments en leur contraire. On raille les dieux donc les princes qui nous gouvernent.

Le livret

Prologue : après une ouverture qui pastiche le style lullyste, le chœur vante les charmes du vin et Thalie chante les vertus de Bacchus. Thespis (personnage semi-légendaire du IV^e siècle av. J.-C., chef d'une troupe de comédiens ambulants qui voyagent dans un chariot) et Momus se joignent à elle, puis l'Amour intervient, comme une nécessité conventionnelle dans le dessein lyrique.

Acte I : Orage. Mercure, le messager à tout faire de Jupiter, descend des cieux pour s'entretenir avec Cithéron, roi de Béotie. Ce dernier est accablé des avances que lui fait la naïade Platée, affreuse et sans grâce, pathétique à force de laideur. Platée se croit irrésistible : quand elle entre en scène, elle bénit ses aquatiques états et entame une scène de séduction envers Cithéron, non sans que celui-ci ne la dirige vers Jupiter, le roi de l'Olympe, dûment secondé par un Mercure farceur, divinité du commerce et du mensonge. Junon, l'épouse de Jupiter, va faire l'objet d'une duperie pour calmer ses scènes de jalousie, bien fondées d'ailleurs, tandis que Platée sert d'appât pour organiser de fausses épousailles.

Acte II : Jupiter descend de l'Olympe, son foudre à la main. Pour séduire une Platée frémissant d'amour et craintive, il prend diverses formes avant de revenir tel qu'en lui-même. Platée est éperdue des hommages dont la gratifie Jupiter. La Folie apparaît et s'en donne à cœur joie dans la mystification et la confusion des sentiments !

Acte III : Junon s'en vient, ivre de rage, et assiste à la fête qui prélude à la cérémonie du mariage entre Jupiter et Platée. Quant à Jupiter, il se lasse de ce stratagème et se trouve délivré de cette mascarade à l'arrivée de Junon qui dévoile Platée et découvre la supercherie. Confusion de Junon qui s'apaise et coassements de Platée au comble de la fureur vengeresse. Thalie donne le ton avec un air à boire ; l'œuvre s'achève dans un tourbillon dont la laideur ne se remet pas, cela à une époque où Voltaire écrit : « Le Beau pour le crapaud, c'est la crapaude. »

Les personnages

Personnages féminins

Thalie : soprano

L'Amour : soprano

Junon : soprano

La Folie : soprano

Clarine : soprano

Personnages masculins

Platée : ténor

Thespis : ténor

Momus : ténor

Cithéron : baryton

Mercure : ténor

Jupiter : basse

Vie de l'œuvre

Platée est reprise plusieurs fois au XVIII^e siècle. L'œuvre est oubliée jusqu'à la fin du XIX^e siècle, moment où elle est rééditée. Au XX^e siècle, elle est d'abord donnée en concert avec Paul Derenne dans le rôle de Platée, avant d'être reprise au Festival d'Aix-en-Provence, en 1956, avec un immense succès. C'est dans ce même rôle de Platée que s'illustre le ténor Michel Sénéchal qui en fait une composition inénarrable. Depuis, l'œuvre est régulièrement donnée dans le monde entier.

Chapitre 3



La Querelle des Piccinistes et des Gluckistes

Repères historiques

En 1770, le futur Louis XVI épouse l'archiduchesse autrichienne Marie-Antoinette. C'est alors que Gluck tente de trouver la gloire sur la scène de l'Académie royale de Musique, à Paris. Il gagne la France en 1773 et, dès 1774, commence à donner des œuvres lyriques. Dès 1779, il est de retour à Vienne, amer de son expérience parisienne malgré les triomphes qu'il obtient durant ce séjour français, déterminant dans l'histoire de l'opéra.

La réforme de l'opéra

Calzabigi (1714-1795), le librettiste d'*Alceste*, révèle dans la préface de cette partition la recherche entreprise par Gluck et lui-même : porter l'opéra à « la simplicité, la vérité, le naturel ». La musique doit suivre l'action présentée par l'ouverture, y peindre l'atmosphère de l'œuvre et exposer les différents thèmes qui l'illustreront.

Arrivée de Piccini

Nicola Piccini (1728-1800) est à Paris en 1776, venu de Bari (Italie). Sa musique séduit immédiatement la favorite du roi, Mme du Barry. Piccini se trouve jeté sur les brisées de Gluck par l'Académie royale de Musique : on lui confie les mêmes livrets et, bientôt, les clans se forment, sans que ni Gluck ni Piccini ne conçoivent la moindre animosité l'un envers l'autre. Les piccinistes reprochent à Gluck son origine germanique alors que leur poulain napolitain ne parle que quelques mots de français.

Résultat de cette nouvelle querelle

Elle fut aussi vaine que la Querelle des Bouffons. Cependant d'Alembert pressent le danger qu'offre un genre musical affranchi de conventions. Il écrit, dès 1759, dans le même esprit que Frédéric II de Prusse : « La liberté de la musique suppose celle de sentir, la liberté de sentir entraîne celle de penser, la liberté de penser, celle d'agir, la liberté d'agir est la ruine des États. Conservons donc l'opéra tel qu'il est si nous avons envie de conserver le royaume et mettons un frein à la liberté de chanter si nous ne voulons pas que celle de parler la suive aussitôt. »

■ Les Encyclopédistes

Ils se révèlent, au siècle des Lumières, peu éclairés. Ils n'avaient rien manifesté lors du supplice de Damiens en 1757 et veulent museler le génie pour conserver l'ordre de la monarchie « de droit divin ». Un anonyme éclairé écrit : « Un étranger aussi fameux que M. Gluck s'occupe à travailler sur notre langage et le venge sous les yeux de l'Europe des imputations calomnieuses de nos propres auteurs. »

Thématique

Gluck compose pour Vienne des œuvres qui font appel au grand genre de l'opéra, ou *opera seria*, et des pièces bouffes, ou *opera buffa*, pièces divertissantes proches de l'opéra-comique français,

sur des livrets français : *Le Cadi dupé* (1761) ou *La Rencontre imprévue* (1764), par exemple. Dès qu'il est à Paris, il se consacre à l'Académie royale de Musique dont la scène n'accepte que des sujets nobles inspirés de l'Antiquité : n'y évoluent que dieux et déesses ou des héros appartenant aux mythes. Mais ce genre *seria* bénéficie de l'apport de l'*opera buffa* qui lui donne de la souplesse. René Leibovitz remarque dans son *Histoire de l'opéra* que « l'opéra-bouffe a véritablement sauvé l'art lyrique de l'impasse où l'*opera seria* était en train de la conduire ».

L'orchestre

L'orchestre évolue à l'opéra comme il évolue pour les pièces instrumentales : il devient plus fourni et, à la fois, le carcan de la *basse continue* chargée de conduire l'harmonie à une époque où l'improvisation était la règle, disparaît vers 1770. La place laissée à l'improvisation des interprètes se réduit car toutes les parties sont notées par des compositeurs soucieux maintenant de l'*orchestration* ou art de combiner les timbres instrumentaux. Cette nouvelle perspective sert la vraisemblance à l'opéra où le compositeur maîtrise l'ensemble de son œuvre. L'opéra n'est plus pour les chanteurs et les instrumentistes prétexte à briller : il acquiert un élan dramatique propre.

Avec les œuvres françaises de Gluck, l'opéra retrouve ses origines de théâtre chanté, telles que les avaient inventées Monteverdi et Purcell. Il inclut la virtuosité vocale et instrumentale maîtrisée sans s'écarter d'une *vraisemblance* qu'impose le temps des Lumières (XVIII^e siècle).

Le testament de Gluck

Les fondements du Grand Opéra sont posés ainsi que ceux de l'opéra-bouffe. La seconde partie du XVIII^e siècle voit le genre lyrique s'épanouir et apparaître un génie de la scène lyrique, Wolfgang Amadeus Mozart.

Iphigénie en Tauride (1779) est certainement l'œuvre la plus accomplie de Gluck. Le mélange des genres *seria* et *buffa* évite la sclérose du genre. La souplesse d'écriture, la nervosité du trait, l'intensité des personnalités marquent l'opéra d'un sceau qui appartient aux grandes œuvres : l'émotion.

Opéra phare : *Iphigénie en Tauride* de Christoph Willibald Gluck, 1779

Le cadre de la composition

Opéra en quatre actes, sur un livret de Nicolas-François Guillard. Cette *Iphigénie en Tauride* est un triomphe en face de celle de Piccini, froidement reçue. Les « piccinistes » ne pardonnent pas ce succès à Gluck : quelques mois plus tard, après l'échec de son *Écho et Narcisse*, le musicien quitte définitivement la France. Il écrit en 1780 : « Je me laisserai difficilement persuader d'être de nouveau l'objet des critiques ou des louanges de la nation française car les Français sont changeants comme des coqs rouges. »

Les sources du livret

Il est emprunté au mythe polymorphe et polysémique d'Iphigénie, fille d'Agamemnon et de Clytemnestre, dont les dieux demandent le sacrifice afin que les vents soient favorables aux Grecs, décidés à partir pour Troie afin de reprendre des bras de Pâris, prince troyen, Hélène, reine de Sparte, épouse du roi Ménélas. Le personnage d'Iphigénie est intimement lié à la pratique des sacrifices humains, de l'infanticide et du parricide. Dans la version dramatique de Racine (1674), inspirée d'Euripide et située en Aulide (Béotie), la déesse Diane (Artémis, chez les Grecs) sauve Iphigénie de la mort qu'elle avait primitivement demandée, en substituant une biche à la jeune fille. L'épisode de Tauride, pays des Scythes au nord de la mer Noire, se situe après la ruine de Troie. Diane y a mené Iphigénie : elle est devenue prêtresse de la déesse et, à ce titre, est elle-même chargée de sacrifices qui n'épargnent pas les humains.

La force du symbole s'impose : celle qui a le plus souffert d'impératifs socio-religieux les perpétue. Le personnage est fermement dessiné ; Iphigénie est prisonnière de sa fonction. De plus, elle est chargée par les divinités de la vengeance, les Furies, de sacrifier son frère Oreste, lui-même parricide car il a tué sa mère Clytemnestre, meurtrière de son père Agamemnon. Nous sommes dans la famille des Atrides, noble maison au sein de laquelle le meurtre intra-familial est de rigueur, illustration du mot d'André Gide : « Familles, je vous hais ! » Le ciment social familial éclate : la famille est la source de toutes les violences, le ferment de toutes les névroses. Quant à la divinité, elle est ambiguë et se joue, forte de son statut d'immortelle, de la grand-peur des humains, la peur de la mort.

Le livret

Acte I : Iphigénie raconte son rêve, hallucinée : son père Agamemnon est tué par sa mère Clytemnestre qui ordonne à Iphigénie de tuer son frère, Oreste. Iphigénie implore Diane de lui ôter la vie. Survient le roi de Tauride, Thoas ; il demande un

sacrifice pour apaiser les dieux qui en veulent à sa vie. Deux Grecs viennent d'abord, Oreste et Pylade, qui cachent à Thoas la raison de leur venue en Tauride, ce qui les désigne à la lame d'Iphigénie.

Acte II : lorsque Iphigénie se présente devant Oreste, ce dernier croit reconnaître Clytemnestre qu'il a pourtant assassinée. La prêtresse ne le reconnaît pas pour son frère et se croit victime d'une ressemblance.

Acte III : Iphigénie veut faire évader celui des Grecs qui lui rappelle Oreste, mais Pylade s'interpose et veut mourir à la place de son ami. Iphigénie cède, mais c'est Pylade qui doit partir pour échapper à la mort.

Acte IV : le rituel sacrificiel se prépare, mais, au moment d'égorger Oreste, Iphigénie le reconnaît. Le frère et la sœur s'embrassent. Survient Thoas qui exige qu'on les sacrifie tous deux, mais Pylade reparaît avec des guerriers grecs qui frappent le roi de Tauride. Diane descend sur terre pour pardonner son parricide à Oreste et lui ordonne de retourner à Mycènes (capitale de l'Argolide dont Agamemnon fut roi, située dans le Péloponnèse) pour y régner en compagnie d'Iphigénie.

Les personnages

Personnages féminins

Iphigénie : soprano

Diane : mezzo-soprano

Personnages masculins

Oreste : baryton

Pylade : ténor

Thoas : baryton

Vie de l'œuvre

Goethe dit de cet opéra qu'il est « diablement humain » car il présente une riche palette des sentiments, leur force et leur ambiguïté, à l'exception du sentiment amoureux que certains ont cependant perçu dans la relation entre Oreste et Pylade.

Avec *Iphigénie en Tauride*, la réforme gluckiste se présente à son mieux. Gluck réduit la présence du ballet qui émousse les situations dramatiques. La recherche de la vraisemblance exotique annonce d'autres tentatives de « couleur locale ». La richesse orchestrale maintient l'intensité dramatique tout au long de l'œuvre non exempte, cependant, de revirements de situation spectaculaires qui font parfois sourire, comme dans la vie.

L'œuvre ne connut pas l'oubli : elle est admirée tout au long du XIX^e siècle. Berlioz, Wagner, puis Richard Strauss au XX^e siècle s'y intéressent particulièrement. Ils y trouvent l'une des sources de leur inspiration dramaturgique et du traitement des voix : les timbres vocaux se différencient et utilisent leur puissance déclamatoire, soutenus par un orchestre dense et coloré.



L'opéra en Italie au XVIII^e siècle

Les chanteurs

L'opéra serait-il un genre trop sérieux pour être confié aux chanteurs ? On pourrait le croire à l'examen de ce qu'il se passe, en Italie, sur les scènes lyriques. Le voyageur anglais Charles Burney (1726-1814), compositeur et historien de la musique, note à propos du castrat Farinelli, né Carlo Broschi (1705-1782) : « L'effet de son talent sur les auditeurs dépassait tout ce qu'on avait connu à l'époque moderne. On peut même douter que les grands musiciens de l'Antiquité comme Orphée, Linus ou Amphion, quels qu'aient été leurs pouvoirs miraculeux sur le cœur des hommes, aient jamais éveillé un élan si généreux chez leurs auditeurs. »

La popularité des chanteurs et chanteuses est telle qu'elle en arrive à masquer les œuvres qu'ils triturent et dénaturent au gré de leurs prouesses virtuoses.

Cette virtuosité et le règne des « vedettes » obscurcissent le champ musical et amorce la décadence de l'opéra devenu réunion mondaine dans l'attente de l'*aria* du chanteur ou de la chanteuse en vogue. Ce *bel canto* devient l'alpha et l'oméga de l'*opera seria* qui se noie dans ce déluge de savoir-faire : le narcissisme des chanteurs ajoute à la légèreté des mœurs qui se satisfait d'émotions superficielles et troubles, comme le décrit

Casanova (1725-1798) dans ses *Mémoires*. Nietzsche (1844-1900) fustige ce type de chant : « Ils ne sont capables ni de penser ni de sentir : ils s'enivrent. »

Peut-on se permettre d'établir un lien avec l'époque actuelle et son culte du *star system*, flatté par le monde publicitaire qui est le nôtre ? On cache cette décadence sous le mot de « mondialisation » dont le sens est des plus flous. Citons Michel Mourlet : « La route de la soie, c'était déjà la mondialisation ! »

■ Le bel canto

Le milieu du XVIII^e siècle marque l'apogée du *bel canto* ou beau chant, recherche du brillant grâce à toutes les formes de la virtuosité vocale d'une part, mais surtout culte du phrasé ou art de lier les sons entre eux en passant d'une note à une autre ou *legato* : l'art du chant est pratiqué pour lui-même, mais en accord avec les inflexions de la langue parlée, dégagé, le plus souvent, de toute vraisemblance dramatique. On dit alors que l'art vocal est fondé sur l'expression des *affetti* (« sentiments ») qui excitent les passions de l'auditoire. Pour exprimer ces *affetti*, il est nécessaire de maîtriser le *cantabile* (« phrasé ») fondé sur le *legato* (« lié »), grâce à un contrôle parfait du souffle : art d'enchaîner les sons les uns aux autres, chaque note chantée procédant de la précédente et amenant la suivante dans le respect absolu de la *prosodie*. On agrémente les airs de *passi* (« ornements improvisés ») *con rubamento di tempo* (art d'accélérer ou de ralentir le tempo tout en restant en mesure). Les *passi* utilisent des figures ornamentales comme le *trille* (alternance rapide de deux notes), l'*appoggiatura* (introduction d'une note appuyée et prolongée qui produit une dissonance), le *portamento di voce* (« port de voix »), glissement d'une note vers une note supérieure, le *strascino* (art du *glissando* chromatique d'une note vers une note inférieure en passant par toutes les notes), le *scivolo* (sorte de toboggan vocal, *glissando* diatonique en passant par les notes de la gamme). Certaines de ces figures peuvent se combiner entre elles. Toutes les variations des nuances sont utilisées : le *piano* (émission faible du son), le *forte* (émission puissante du son), le *crescendo* (du *piano* au *forte*), le *decrescendo* (du *forte* au *piano*), le *messa di voce* (sur la même note, un *crescendo* suivi d'un *decrescendo*). Ce sont les ornements les plus caractéristiques, mais il existe encore bien d'autres moyens d'orner la ligne vocale.

Métastase (1698-1782)

Pietro Metastasio, de son vrai nom Pietro Trapassi, est le librettiste type de l'*opera seria*, qu'il tente de rendre moins stérile en simplifiant l'intrigue. Rappelons qu'à cette époque, seul le nom

du librettiste apparaît sur les partitions et les affiches ; le compositeur n'est qu'accessoire (notons la nouvelle mode de notre siècle de faire précéder le nom de l'auteur ou du compositeur d'un ouvrage scénique par celui du metteur en scène, « dans le vent », cela va sans dire !). Métastase écrit moins de trente livrets. Ils lui valent tous les honneurs et sont mis en musique des centaines de fois au cours du XVIII^e siècle, même par Mozart, car on réutilise jusqu'à satiété les mêmes textes sans surprise. Goldoni (1707-1793) ne manque pas d'épingler cette méthode dans ses *Mémoires* : « Les trois principaux rôles doivent chanter cinq airs chacun [...] ; la seconde actrice et le second dessus ne peuvent en avoir que trois et les derniers rôles doivent se contenter d'un ou deux tout au plus. [...] Surtout, il faut prendre bien garde de ne pas donner d'airs passionnés, ni d'airs de bravoure, ni de rondeaux aux seconds rôles. » L'épaisseur dramatique s'en ressent jusqu'à disparaître, le public applaudit frénétiquement les scies servies à longueur d'ornementation, librettistes et chanteurs s'enrichissent, les compositeurs meurent de faim, plongés dans l'anonymat : l'opéra se porte mal.

L'opéra italien renaît de ses cendres

L'*opera seria* se meurt, vive l'*opera buffa*. À la suite de Pergolèse et de son divertissement *La Serva padrona*, la renaissance du spectacle lyrique s'opère grâce à l'apport populaire du théâtre de la Foire et de la *commedia dell'arte*. Les chanteurs enivrés d'eux-mêmes sont supplantés par les chanteurs-comédiens, musiciens consommés au service d'une œuvre : les livrets se rapprochent de la vie quotidienne, le pétillant supplante les prouesses statiques.

À la suite de Pergolèse, des compositeurs s'engagent dans ce style : Jomelli (1714-1774), Piccini (1728-1800), Sacchini (1730-1786), Paisiello (1740-1816), Cimarosa (1749-1801) dont le charmant ouvrage *Il Matrimonio segreto* (*Le Mariage secret*) (1792) est toujours au répertoire. Ces artistes voyagent à travers l'Europe, apportant avec eux les nouvelles conceptions d'un art lyrique souple, ouvert, donc conforme à sa vocation théâtrale.

Opéra phare : *Le Mariage secret* de Domenico Cimarosa, 1792

Le succès immense et immédiat de cet opéra, dont le livret de Giovanni Bertati s'inspire d'une pièce anglaise de George Colman et David Garrick, tiendrait-il à la faiblesse de l'intrigue ? Un riche marchand bolonais, Geronimo, a deux filles, Carolina et Elisetta. La cadette, Carolina, a épousé secrètement l'intendant de la maison, Paolino. Ce dernier organise le mariage d'Elisetta avec un Écossais aristocrate et ruiné, le comte Robinson, afin de calmer à titre préventif Geronimo. Mais Robinson tombe amoureux de Carolina, et Fidalma, la sœur de Geronimo, vieille fille sans attrait, avoue à Paolino qu'elle l'aime et veut l'épouser. Imbroglia ; Elisetta enrage. Devant une telle situation, Paolino et Carolina décident de s'enfuir. Ils sont surpris par Geronimo, lequel, à l'aveu du « mariage secret », pardonne. Elisetta épouse Robinson et Fidalma demeure vieille fille.

Goethe et Stendhal faisaient grand cas de cette œuvre charmante. C'est un divertissement, toujours à l'affiche des théâtres, admirablement orchestré et adroitement conçu. Il donne à voir et à entendre une conception de l'opéra en sursis, tout en flattant une certaine forme de vie sociale fondée sur les convenances qui s'effacent au profit des affaires.



Mozart à la croisée des chemins

L'ascension vers la gloire

■ Mozart est-il autrichien ?

Wolfgang Amadeus Mozart naît le 27 janvier 1756, à Salzbourg, ville administrée par un prince-évêque, souverain absolu sur son territoire rattaché au Cercle de Bavière : ainsi Mozart s'est-il toujours reconnu comme « allemand ». Salzbourg se trouve au carrefour du Saint Empire et de l'Italie ; il est alors de bon ton de parler français dans les milieux aristocratiques.

■ Le Saint Empire romain germanique

Fondé par Othon I^{er} le Grand en 962, le Saint Empire répond au désir de retrouver l'unité de l'Empire romain, disloqué en 476, sous la bannière chrétienne. Depuis 1438, le titre d'empereur revient aux Habsbourg ; à partir de 1648, il ne s'agit plus que d'un titre honorifique, la Réforme (le protestantisme) ayant balayé l'unité du monde chrétien. Napoléon, en 1806, dissout le Saint Empire, mais la tradition conserve le titre d'empereur aux souverains autrichiens.

■ La misérable gloire de l'enfant prodige

Léopold, le père de Mozart, d'origine souabe, est violoniste, auteur d'une célèbre méthode, *L'École du violon*, vice-maître de chapelle de la cour princière ; sa mère, Anna Maria Pertl, est née sur les bords du lac Wolfgang, près de Salzbourg.

Le petit Wolfgang, éduqué par son père, montre très tôt des dispositions pour les mathématiques, puis, vers six ans, ses dons musicaux se révèlent. Il joue du piano avec sa sœur aînée Nannerl, compose déjà hors des conventions mécaniques d'écriture. Léopold reçoit du prince-évêque la permission d'exhiber le jeune garçon dans les cours européennes : l'un y trouve son compte, l'autre une image propice à sa renommée ; quant au jeune Mozart, qu'y gagnera-t-il à la longue ?

De 1762 à 1768, l'enfant prodige Mozart émerveille tous ceux qui l'entendent à Munich, Vienne, Bruxelles, Paris, Londres, La Haye, de nouveau Paris, Zurich et encore Vienne. La composition passe au second plan, mais il rencontre des compositeurs : à Paris, Johann Schobert, à Londres, le dernier fils de Bach, Johann Christian, rencontres déterminantes, le premier pour la musique instrumentale et le second pour l'opéra.

■ Les premiers pas sur la scène lyrique

À onze ans, Mozart écrit un premier opéra, une comédie en latin, pour Salzbourg, *Apollo et Hyacinthus seu Hyacinthi Metamorphosis*, puis, en 1768, un *opera buffa*, *la Finta semplice*, et un *Singspiel* (équivalent de l'opéra-comique français), *Bastien und Bastienne*.

La connaissance des langues permet à Mozart d'aborder tous les genres de la musique vocale : l'allemand et le français pour le *Lied* (mélodie) et le *Singspiel*, le latin pour la musique religieuse et l'italien pour l'opéra.

En 1769, Mozart devient premier violon chef d'attaque (*Konzertmeister*) à la cour du prince-évêque, seul poste qu'il occupera jamais dans sa ville natale. De 1770 à 1773, il se rend trois fois en Italie : Vérone, Florence, Rome, Naples puis Naples, Bologne, Venise, Milan. Le pape le nomme chevalier de l'Éperon d'or ; le Père Martini (1706-1784) lui donne des cours de composition (contrepoint) et le fait entrer à l'Académie philharmonique de Bologne. En 1770, il a quatorze ans, plus aucune distinction notable ne lui sera conférée !

Suit la composition de trois opéras du type *seria* : *Mitridate*, *Rè di Ponto* (1770), *Ascanio in Alba* (1771) et *Lucio Silla* (1772).

■ Le *Singspiel*

le *Singspiel* est l'équivalent de l'opérette ou de l'opéra-comique français en cela que les airs et ensembles sont entrecoupés de dialogues parlés.

■ Colloredo

C'est alors qu'un nouveau prince-archevêque, Hiéronymus Colloredo, prend possession de Salzbourg ; il est épris de musique italienne et jaloux de son pouvoir. Il n'admet pas la liberté dont jouit la famille Mozart ni, surtout, le génie personnel du jeune Wolfgang. En 1773, Mozart n'est plus une curiosité mondaine, c'est un homme dont le génie créatif est en pleine éclosion. En 1777, il adresse sa démission à Colloredo, après avoir donné, en 1775, deux opéras à Munich : *la Finta Giardiniera* et *il Rè pastore*. Il commence à sortir des conventions avec la première de ces deux œuvres et cela indispose le public.

Colloredo est indigné qu'un de ses « valets » ose démissionner ; il refuse la démission et renvoie Mozart sans autre forme de procès. Quelques années plus tôt, Mozart avait écrit : « À Salzbourg, je ne sais pas qui je suis, je suis tout et, parfois, rien du tout. Je n'en demande ni tant ni si peu, seulement être quelque chose, mais l'être vraiment. » Ce genre de phrase fera dire à Reynaldo Hahn, compositeur et chef d'orchestre (1875-1947) : « Il y a telle petite phrase de Mozart que je n'aimerais pas rencontrer la nuit au fond d'un bois. » Le fait d'être renvoyé signifie que Mozart a déplu à son « patron » et le marque du sceau d'infamie !

■ Nouveaux voyages

De 1777 à 1779, Mozart part sillonner l'Europe avec sa mère. Il traverse Munich, Augsburg, Mannheim, Paris, se frotte avec les plus grands musiciens, mais il n'excite plus la curiosité des princes. On a adulé l'enfant, le jeune homme agace. À Paris, sa

mère meurt ; à Mannheim, il tombe amoureux de la jeune cantatrice de grand talent Aloysia Weber : elle le repousse dans l'attente d'un parti plus avantageux !

Toujours enragé contre les Salzbourgeois et Colloredo, Mozart rentre cependant au bercail début 1779 : il est réembauché par un prince-évêque plus condescendant que clairvoyant. Il commence à écrire *Zaïde* qui restera inachevée.

En 1781, l'Électeur de Bavière demande à Mozart de se rendre à Munich pour écrire un *opera seria*, *Idomeneo*, *Rè di Creta*. Mozart commence à se révéler lui-même, tout en demeurant fidèle à la tradition gluckiste.

À Vienne, l'impératrice Marie-Thérèse meurt en 1780. Colloredo se rend sur les lieux pour faire allégeance au nouvel empereur, Joseph II. Il demande à Mozart de l'y rejoindre. Le jeune homme en profite pour nouer des relations avec le riche monde musical viennois ; le conflit avec Colloredo ne fait que s'envenimer, si bien que le prince-évêque fait expulser Mozart par le comte d'Arco. Celui-ci n'hésite pas à employer les grands moyens en administrant à Mozart un coup de pied au cul qui demeurera célèbre ; c'est ainsi que d'Arco entra dans l'histoire !

Le temps des grandes œuvres

Mozart savoure sa liberté, il ne porte plus la livrée d'un prince mais n'est plus pensionné. Il doit trouver de l'argent à tout prix. Il se résout à donner des leçons, ce qu'il déteste, et à se produire chez des amateurs de virtuosité. Il compose pour tous les genres instrumentaux et vocaux : musique de chambre, concertos, symphonies, musique religieuse.

En 1782, il se marie avec Constance Weber, sœur d'Aloysia, qu'il avait rencontrée à Mannheim : ce mariage ressemble à un arrangement qui convient plus à la famille Weber qu'à Mozart. Mais les filles Weber sont d'excellentes cantatrices et interpréteront de redoutables parties vocales écrites par leur mari ou beau-frère. La

même année, il compose *L'Enlèvement au sérail*, un *Singspiel* dans le goût oriental qui peint les mœurs d'une cour située aux portes de Vienne, celle du pacha Sélim. Cela donne prétexte à des turqueries dans l'orchestre et dans le traitement des personnages. L'œuvre est créée au Burgtheater, en juillet, et rencontre à la fois un vif succès et des réserves venues de ceux qui y trouvent trop d'audaces et de nouveautés. Le livret, sur le thème quelque peu bateau de la clémence orientale, est de Stéphanie le Jeune. On a qualifié cette œuvre de « première opérette viennoise ». L'intrigue en est banale mais la musique rutilante : la virtuosité devient expressive sans nuire à l'action théâtrale.

■ La rencontre avec Da Ponte

En 1783, Mozart rencontre un Italien débauché bien que prêtre, Lorenzo Da Ponte (1749-1838), issu d'une famille vénitienne de juifs convertis. Il s'est introduit à la cour des Habsbourg où il est nommé poète officiel à force d'intrigues ; il peut donc facilement approcher l'empereur et lui proposer des sujets d'opéras.

Mozart est alors à la recherche d'un librettiste qui corresponde à ses aspirations, « un vrai phénix » ainsi qu'il l'écrit à son père. Da Ponte s'exprime mal en allemand, il écrira donc en italien, une des langues familières à Mozart.

■ Les Noces de Figaro

Joseph II avait interdit, en 1785, la pièce-brûlot de Beaumarchais (1732-1799), *Le Mariage de Figaro* (1784), bien qu'elle bénéficiât déjà de nombreuses traductions en allemand. Lors de sa création, Louis XVI avait dit : « Il faudrait détruire la Bastille pour que la représentation de cette pièce ne soit pas une inconséquence dangereuse. » Et, plus tard, Napoléon : « *Le Mariage de Figaro*, c'est déjà la Révolution en action. »

Da Ponte adapte en italien la pièce de Beaumarchais en l'édulcorant. Joseph II s'enthousiasme pour ce livret et la première des *Nozze di Figaro* a lieu le 1^{er} mai 1786, au Burgtheater. L'œuvre connaît un grand succès malgré une cabale musico-maçonnique fomentée, entre autres, par Salieri (1750-1825), rival de Mozart.

Neuf représentations dans l'année, c'est peu, mais le public se lasse rapidement à Vienne. L'œuvre est reprise à Prague, ce qui console Mozart de l'indifférence viennoise.

■ **1787, l'année terrible de *Don Giovanni***

Le succès des *Noces* est tel à Prague que cette ville commande un nouvel opéra au tandem Mozart-Da Ponte. Mais, cette année-là, la mort fauche autour de Mozart : après le retour en Angleterre de sa chère Nancy Storace – la cantatrice qui avait interprété le rôle de Susanna des *Noces de Figaro* – qu'il ne peut suivre, il perd son ami le comte de Hatzfeld et son père, Léopold, est brusquement emporté le 28 juin. Mozart est hanté par la mort. Il avait écrit à son père en avril : « Je ne me couche jamais le soir sans réfléchir que, le lendemain peut-être (si jeune que je sois), je ne serai plus là », après avoir noté plus haut : « La mort est vraiment l'issue de la vie ; et, depuis quelques années, je me suis familiarisé avec cette excellente amie de l'homme si bien que son visage ne m'effraie plus guère, mais au contraire m'apaise et m'apporte consolation. » Son sansonnet meurt début juin ; Mozart écrit un poème à son « cher Fou-Fou » qu'il enterre dans son jardin.

Un autre ami disparaît, le docteur Sigmund Barisani, lorsque Mozart et Da Ponte arrivent à Prague pour les répétitions et achever la partition. Le légendaire Casanova (1725-1798) est présent et se lie avec eux. Mozart est survolté, surmené, s'endort sur son travail, et n'achève qu'aux premières heures de l'aube l'ouverture de son opéra, la veille de la première représentation, le 29 octobre. Il est acclamé, fêté, adulé malgré quelques réserves formulées quant à la difficulté de l'œuvre.

Pourquoi Mozart ne s'est-il pas établi à Prague ? Pourquoi Vienne exerce-t-elle une telle fascination sur lui qu'il y retourne ? Gluck venant de mourir, Joseph II lui demande de succéder à l'illustre musicien en tant que Compositeur de la Chambre impériale et royale, avec un traitement réduit de plus de la moitié sur celui de son prédécesseur. Mozart note alors : « C'est trop pour mon service mais pas assez pour ce que je mérite. »

Début 1788, l'empereur brûle de voir et d'entendre à Vienne ce qui enthousiasme Prague, mais il doit partir combattre le Turc. Au mois de mai, l'œuvre est montée, l'empereur toujours absent ; on juge cet opéra inchantable, beaucoup trop difficile. Mozart a modifié la structure de son opéra, avec des coupures et des ajouts à la partition pragoise. Représenté le 7 mai au National Theater, *Don Giovanni* est mal accueilli. Da Ponte lui-même écrit : « L'ouvrage [...] ne fit aucun plaisir. » Il est vrai qu'un public endormi par les opéras italiens lénifiants ne s'y retrouve plus : cette musique est trop difficile pour lui. On rapporte ces mots de l'empereur : « L'opéra est divin, dit-il l'ayant vu à son retour de campagne, [...] mais ce n'est pas un plat pour les dents de mes Viennois » et la réflexion de Mozart : « Laissons-leur le temps de le mâcher. »

■ ***Così fan Tutte* : « une tragédie en forme de jeu »** (René Leibovitz)

En 1789, Mozart, après ces immenses succès, frôle la misère. Il part à travers l'Europe, dans une errance de la dernière chance pour favoriser des souscriptions dans le but d'éditer ses œuvres qui n'intéressent plus personne : Prague, Dresde, Leipzig, Berlin. Maigres commandes, mais, à Leipzig, il découvre les œuvres inédites de Jean-Sébastien Bach (1685-1750) qui le consolent de ses déboires.

Les Noces de Figaro sont reprises avec succès à Vienne, si bien que Joseph II se rappelle l'existence d'un certain Mozart et lui commande un opéra dont il choisit lui-même le sujet pour éviter les cabales. Mozart et Da Ponte se mettent au travail sur un livret qui offre les apparences les plus frivoles : deux couples, victimes du pari d'un cynique, disloqués par une duperie, retrouvent le *statu quo ante*, écrasés par les convenances. Le cynique ricane, les amoureux se préparent un avenir sinistre, mais la petite bonne s'en tirera toujours.

26 janvier 1790 : première de *Così fan Tutte*. L'œuvre est bien reçue, sans plus, pourtant appuyée par l'empereur, malade, qui meurt le 20 février. Le temps du deuil observé dans les théâtres est de deux mois. On fait relâche. Débâcle pour

Mozart qui comptait sur ce regain de faveur pour retrouver un mode de vie décent. Da Ponte est disgracié et le nouvel empereur s'empresse de faire exactement le contraire de son prédécesseur : il ne jure que par l'opéra italien. *Così fan Tutte*, ultime collaboration de Mozart avec Da Ponte, révèle des audaces d'écriture vertigineuses auxquelles les chanteurs s'adaptent de mauvaise grâce ; le sujet sera jugé frivole par le XIX^e siècle. La mort de Joseph II signifie la mise en sommeil de l'un des chefs-d'œuvre de Mozart, remis à l'honneur par le XX^e siècle.

La maturité foudroyée

■ Le temps des humiliations

Le nouvel empereur, Leopold II, doit être couronné à Francfort. Mozart est le seul musicien de renom à ne pas être invité à cette cérémonie. Il se rend, à ses frais, dans la ville du sacre et retourne à Vienne en passant par Mayence, Mannheim et Munich, de plus en plus endetté. Il trouve la force d'écrire ses œuvres les plus abouties, les plus épurées. En janvier 1791, il élabore ce qui sera son dernier concerto pour piano. Parallèlement, il doit « fournir » des musiques pour le carnaval, devoir de sa charge auprès de la cour. Il survit en prodiguant sa plume à des babioles en espérant obtenir la place d'organiste titulaire à la cathédrale Saint-Étienne, dévolue à un vieillard au bord de la tombe qui mourra peu après Mozart. Sa femme Constance, à la veille d'accoucher de son sixième enfant, est en cure à Baden et ne répond pas à ses lettres. Il est seul, pauvre, comme embarrassé de son génie qui ne sait ni vers qui ni vers quoi se tourner. Da Ponte, insupportable à Leopold II, se réfugie en Angleterre et propose à Mozart de venir l'y rejoindre.

■ Le temps de l'espoir

Les commandes reviennent. En mars 1791, il rencontre Schikaneder (1751-1812), directeur d'un théâtre des faubourgs, le Theater an der Wien. Celui-ci lui demande la musique d'une

féerie, en allemand, dont il est l'auteur avec Ignaz von Born, éminent franc-maçon viennois. Schikaneder tente de le distraire en compagnie de sa joyeuse troupe.

Constance revient à Vienne pour accoucher de Franz Xaver qui sera compositeur et laissera des œuvres d'un intérêt certain.

Fin juillet, Mozart reçoit la visite d'un mystérieux personnage qui lui commande un *Requiem*, au moment où Ignaz von Born vient de mourir.

La pièce de Schikaneder et de von Born, *La Flûte enchantée*, redonne à Mozart le goût de vivre. Il aime l'atmosphère du théâtre, la familiarité des femmes et la camaraderie des hommes, tous doués des talents de la scène et de grandes qualités vocales. *La Flûte enchantée* est achevée durant l'été. Mozart en dirige la première représentation le 30 septembre : c'est un triomphe qui ne se démentira jamais. Mozart a enfin imposé son écriture si riche musicalement et si forte dramatiquement. Mais il est épuisé.

■ Le temps de mourir

Oui, Mozart est épuisé par la misère, l'incompréhension du public, et les caprices des princes. En trois semaines, il a dû composer un *opera seria* sur un livret de l'éternel Métastase, remanié par Mazzolà, *La Clémence de Titus*, pour le couronnement de Leurs Majestés impériales, à Prague, en tant que souverains de Bohême : Mozart est, cette fois-ci, correctement payé. Au moment de monter en voiture pour aller créer son opéra à Prague, le mystérieux personnage qui lui avait commandé le *Requiem* reparaît pour lui demander où il en est de cette œuvre. Mozart est effrayé et pressent sa propre mort. Il part néanmoins pour Prague. Le 2 septembre, on y donne *Don Giovanni* et, le 6, Mozart dirige la première de *La Clémence de Titus*, fort mal accueillie. L'impératrice, une Espagnole qui ne goûte que l'opéra italien, s'exclame : « *Porcheria tedesca !* » (« Saloperie allemande ! »). Pour l'empereur, il y a « trop de notes, mon cher Mozart » ; ce à quoi Mozart répond : « Pas une de trop, Votre Majesté ! »

Mozart retrouve à Vienne sa chère *Flûte enchantée* et la troupe enjouée de Schikaneder. Il dirige, comme nous l'avons vu, la première le 30 septembre.

La dernière œuvre de Mozart est une cantate pour sa loge, *L'Éloge de l'amitié*, achevée le 15 novembre.

Dans la nuit de 5 au 6 décembre 1791, Mozart meurt. Probablement d'une affection rénale mais sûrement de l'épuisante guerre menée contre la médiocrité.

Thématique et orchestration

Depuis 1786, avec *Les Noces de Figaro*, les opéras de Mozart sont liés à la symbolique maçonnique : l'instrumentation (choix des timbres instrumentaux pour l'orchestration) permet une lecture à deux niveaux, ce qui est dit, d'une part, et ce qui est entendu, d'autre part. *La Flûte enchantée* est un précipité de ce langage à double révolution, si l'on peut dire, beaucoup plus explicite que les œuvres écrites en collaboration avec Da Ponte. Les bois (flûtes, clarinettes ou cors de basset, hautbois, autant d'instruments « maçonniques ») parlent la langue d'un idéal que viennent banaliser les cordes.

Mozart est surtout un homme de théâtre. Il le confesse même dans son œuvre instrumentale. À l'opéra, il porte au sommet *l'ensemble concertant*, à savoir la réunion des personnages de la pièce concernée chantant ensemble, chacun selon son propre caractère. C'est la seule véritable *invention* mozartienne dans une œuvre qui a mené le théâtre lyrique, âgé alors de deux siècles, à la justification des deux termes : scène et chant, unis sans hiatus.

Le testament de Mozart

Mozart clôt une époque et en ouvre une autre : il est au centre des mondes (monde germanique, Italie, France) et des langages musicaux. Il a parfaitement digéré l'enseignement des siècles passés

avec Johann Christian Bach, le Père Martini et son père, Léopold ; ses dernières œuvres offrent à ses successeurs la clef du théâtre lyrique : texte et musique entretiennent un rapport étroit où la primauté de chacun impose selon les impératifs dramatiques.

Le testament de Mozart n'est-il pas dans ce poème qu'il écrit le 4 juin 1787, épitaphe développée au tombeau de son sansonnet :

*« Ci-gît mon Fou-Fou
de sansonnet.
Si jeune encore,
il dut goûter
l'amère calice de la mort.
Mon cœur saigne
à y penser.
Toi qui lis ces lignes,
verse une petite larme sur lui.
Pas une once de méchanceté,
parfois une ombre d'espièglerie,
le cher petit drôle,
pourtant sans fourberie.
Sûr qu'il est au ciel
plein de gratitude
pour mon amitié :
il ignore encore
que la mort l'a volé,
sans penser
que je sais un peu rimer. »*

Opéra phare : *Don Giovanni ossia il Dissoluto punito* de Wolfgang Amadeus Mozart, 1787

Le cadre de la composition

Don Giovanni porte en sous-titre *drama giocoso* que nous pouvons traduire par « tragi-comédie ». L'œuvre comporte deux actes d'une imposante durée, composés de dix tableaux.

Les sources du livret

Le personnage de Don Giovanni (Don Juan) est une émanation du Concile de Trente (1545-1563), incarnation théâtrale du « grand seigneur méchant homme » (Molière), due à l'Espagnol Tirso de Molina (v. 1583-1648) dans sa comédie *El Burlador de Sevilla y el Convivado de Piedra* (*Le Séducteur de Séville et le Convive de Pierre*). La morale est simpliste, fondée sur la notion de justice immanente, mais *el Burlador* devient un mythe que n'épargne pas une possible rédemption, car « à tout péché miséricorde ». Don Juan s'empare des théâtres et de la littérature, traverse siècles et frontières, s'aventure jusqu'à nous. Molière (1622-1673) lui consacre une pièce mystérieuse, pessimiste, ambiguë, en 1665, *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, en pleine guerre avec la Compagnie du Saint-Sacrement qui veut faire interdire *Tartuffe* (1664).

Le mythe se banalise, devient même prétexte à des spectacles pornographiques. Il se réduit, au XVIII^e siècle, à une trame sans âme. Le librettiste Da Ponte choisit un sujet qui convient à son esprit libertin.

L'action se déroule à Séville.

Acte I - I^{er} tableau : Leporello, factotum de Don Giovanni, fait les cent pas devant la demeure du Commandeur tandis que Don Giovanni tente de séduire la fille de ce dernier, Donna Anna, en s'introduisant dans ses appartements. Donna Anna résiste. Le Commandeur, père de Donna Anna, attiré par les clameurs des trois personnages, paraît ; Anna regagne son palais, un duel s'ensuit entre le père noble et le « séducteur » qui tue le « vieillard ». Anna revient, accompagnée de son éternel fiancé, Don Ottavio : tous deux découvrent le cadavre du Commandeur et jurent de venger sa mort.

2^e tableau : Leporello gourmande son « patron », mais survient une inconnue : c'est l'épouse en titre de Giovanni, Donna Elvira, qu'il a laissée en plan à Burgos. D'une parfaite muflerie, il lui fait répondre par son valet, Leporello, qui énumère, dans l'air dit « du catalogue », la liste non exhaustive des conquêtes du « patron ».

Une noce villageoise s'en vient et rencontre Giovanni et Leporello. Les mariés sont Zerlina et Masetto. Giovanni éloigne le mari et séduit Zerlina qu'Elvira sauve des derniers outrages en s'interposant.

Nouvelle rencontre de fiancés, les « Grands » cette fois, Anna et Ottavio qui content leur infortune à leur ami Giovanni. Mais Elvira revient, révèle la nature perverse de Giovanni aux deux aristocrates médusés. Sortie d'Elvira et de Giovanni. Anna conte à Ottavio, qui n'en revient pas, la tentative de viol dont elle a été victime et comprend que son agresseur n'était autre que Giovanni.

3^e tableau : Giovanni convie tout le monde à une fête dans son palais, tous les fiancés sont de la partie, après que Zerlina eut fait amende honorable envers un Masetto incrédule.

4^e tableau : la fête bat son plein. Les aristocrates sont présents mais masqués. Giovanni tente de parvenir à ses fins avec Zerlina qui hurle « au secours ». Tous se précipitent pour la sortir de ce mauvais pas, les masques se démasquent, Giovanni tente d'attribuer ses forfaits à Leporello, son stratagème échoue ; il est contraint de s'enfuir de chez lui en se frayant un chemin à la pointe de l'épée pour échapper à ses invités furieux.

Acte II - 1^{er} tableau : Leporello et Giovanni n'en finissent pas de se quereller ; paraît Elvira à la fenêtre d'un palais. Elle chante son amour bafoué pour Giovanni ; ce dernier imagine alors une odieuse tromperie : Leporello endosse ses habits et doit feindre un Giovanni repentant, tandis que Giovanni prend la livrée du serviteur pour mieux échapper à ses poursuivants. Elvira, trompée par les apparences, descend rejoindre Leporello-Giovanni tandis que Giovanni-Leporello offre une sérénade à la camériste d'Elvira. Les paysans, amis de Masetto et Zerlina, s'en viennent armés de fourches et de faux pour rosser Giovanni qu'ils prennent pour Leporello sous son déguisement, mais c'est Giovanni-Leporello qui rosse Masetto.

2^e tableau : Leporello-Giovanni a entraîné une Elvira, tremblante d'amour pour un Giovanni qui lui revient, dans un lieu sombre. Mais surviennent tous les personnages trahis par Giovanni qui menacent d'occire un Leporello terrifié. Il se fait reconnaître de tous ; Elvira est encore une fois bafouée : celui qu'elle a défendu contre ses égaux est un valet dans les bras duquel Giovanni l'a jetée. L'offense est insoutenable. Leporello parvient à échapper au groupe des justiciers.

3^e tableau : Elvira, seule, dit son amour pour Giovanni, intact malgré les trahisons.

4^e tableau : Giovanni et Leporello se retrouvent auprès de la statue du Commandeur, dans le cimetière où il repose. Giovanni rit sans vergogne des duperies qu'il sait faire. Mais la statue du Commandeur se met à parler. Leporello est saisi de terreur ; Giovanni le contraint à lire la phrase qui figure sur le monument : « De l'impie qui m'a mené à la mort, j'attends ici châtement. » Giovanni, inaccessible à la peur de l'au-delà, ordonne à Leporello d'inviter la statue à dîner chez lui, le soir même. La statue acquiesce du chef.

5^e tableau : dans l'appartement d'Anna, Ottavio se plaint de si longues fiançailles. Anna lui demande d'attendre encore.

6^e tableau : Giovanni festoie, servi par Leporello, accompagné d'une « musique de table » qui permet à Mozart de citer tous les airs à la mode dont il n'omet pas son propre *Figaro*. Elvira survient pour l'exhorter à changer d'existence, il ne fait que l'outrager davantage. Elle sort en poussant un cri de frayeur : elle a rencontré la statue du Commandeur. Leporello confirme la venue du « convive de pierre ». Commence alors une des scènes les plus impressionnantes du répertoire lyrique : Giovanni et la statue du Commandeur sont face à face. Le Commandeur dit tout simplement : « Don Giovanni, tu m'as invité à dîner avec toi et je suis venu. »

Sobriété de Mozart et Da Ponte au moment où se pose la question suprême de la métaphysique : la confrontation entre le terrestre et l'Autre Monde. Le Commandeur ordonne à Giovanni de se repentir ; Giovanni s'y refuse. La statue l'enjoint alors de lui donner la main ; Giovanni s'exécute : la main de pierre broie celle de chair, le feu de l'Enfer envahit un Giovanni inflexible, indomptable.

La scène finale permet au public de retrouver sa respiration : tous ceux qui ont rencontré Giovanni s'en retournent à leur vie quotidienne, sauf Elvira qui se retire dans un couvent, en quête d'absolu.

Les personnages

Personnages féminins

Donna Anna : soprano

Donna Elvira : soprano

Zerlina : soprano

Personnages masculins

Don Giovanni : basse

Le Commandeur : basse

Leporello : basse

Don Ottavio : ténor

Masetto : basse

Vie de l'œuvre

Don Giovanni n'a guère quitté l'affiche depuis sa création. L'œuvre fut adulée par Goethe et Schiller. Goethe déplorait la mort de Mozart qui « ne nous permettra plus d'entendre rien de semblable. » Beethoven louait cet opéra et proférait à peu près les mêmes paroles que Mozart sur l'incompréhension de ses contemporains.

P a r t i e I I

Effervescence du XIX^e siècle



Chapitre 6



Beethoven (1770-1827) ou l'opéra impossible

À Pierre Migaux (1925-2008)

Premiers pas

■ De Bonn à Vienne

Beethoven naît à Bonn, capitale de l'Électeur prince-évêque de Cologne, dans une famille de musiciens d'origine flamande (Malines). Le père, Johann, ivrogne âpre au gain, prend exemple sur Leopold Mozart pour exploiter le talent de Ludwig, enfant prodige lui aussi. Dénué de tout sens pédagogique, il rajeunit l'enfant de deux ans pour rendre le phénomène encore plus rentable car plus attrayant ! Ludwig quitte l'école à onze ans, mais rencontre des amis qui se chargent de pallier son inculture. À treize ans, Beethoven devient organiste adjoint, pianiste-répétiteur à l'Opéra, musicien d'orchestre et donne des leçons à la place de son père rongé par l'alcool.

En 1782, Gottlob Neefe lui ouvre le monde de Jean-Sébastien Bach et le pousse à composer. Il publie tout de suite son premier recueil pour clavier. Autre rencontre, cette même année : Franz Gerhard Wegeler, étudiant en médecine, qui le présente

au milieu érudit et libéral de la ville réuni autour de la famille von Breuning. Ludwig découvre la littérature allemande et les mouvements de l'*Aufklärung* (« les Lumières ») et du *Sturm und Drang*¹ (« tempête et impétueux désir »), particulièrement illustré par Goethe (1749-1832) et Schiller (1759-1805). Il est séduit par l'idéal révolutionnaire qui couve en Allemagne.

En 1784, un nouvel Électeur arrive à Bonn, frère de l'empereur Joseph II, accompagné de son chambellan, le comte Wallstein. Celui-ci, touché par le talent du jeune Beethoven, organise son départ pour Vienne, en 1787, afin qu'il puisse travailler avec Mozart. Mais la mère de Ludwig meurt quelques jours après l'installation de Beethoven à Vienne. Il doit rentrer à Bonn où il devient chef de famille, tâche écrasante. Il écrit alors (première lettre répertoriée) : « Ici, à Bonn, le Destin ne m'est pas favorable. »

En 1789, il s'inscrit à l'Université, se passionne pour Homère, Shakespeare et les mystiques indiens. La Révolution française l'enthousiasme.

L'année 1792 est décisive. Joseph Haydn (1732-1809), de passage à Bonn, remarque Beethoven, ce qui incite Wallstein, qui ne cesse d'encourager et d'aider le jeune homme, à solliciter pour lui auprès du prince un congé afin qu'il parte pour Vienne travailler avec ce grand maître (Mozart est mort), tout en lui maintenant son traitement. Beethoven quitte Bonn pour ne plus jamais y revenir.

■ Le « Destin »

La notion de « Destin », évoquée dans sa première lettre connue, poursuit Beethoven durant toute sa vie : ce Rhénan l'accomplira sur les rives du Danube, à Vienne. Cependant, « papa Haydn » s'occupe peu de Ludwig qu'il surnomme « le Grand Mogol » à cause de ses idées originales. Il travaille le chant avec Salieri (1750-1825) et la composition avec Albrechtberger (1736-1809) qui le traite d'« exalté libre-penseur musical [...] qui n'a rien appris et ne fera jamais rien de propre ».

1. Titre d'une pièce de Friedrich Maximilian von Klinger, 1776.

En 1795, il commence à publier, acquiert une réputation de virtuose du piano, devient familier des milieux aristocratiques tout en s'habillant à la mode des révolutionnaires français dont il partage l'idéal.

La surdité

Au retour d'une prestigieuse tournée de concerts, en 1796, Beethoven ressent les premiers symptômes de la surdité. Il écrit en 1797 : « Malgré toutes les défaillances du corps, mon génie doit triompher. » En 1798, il compose le premier de ses dix-sept *Quatuors à cordes* : il achèvera ce cycle quintessencié en 1825. S'il écrit pour toutes les formations, il n'aborde pas encore l'opéra, bien qu'il en connaisse tout le répertoire depuis son travail au théâtre de Bonn.

En 1799, il rencontre Joséphine von Brunsvik qui serait la figure féminine emblématique de l'œuvre beethovénien, l'Immortelle Bien-Aimée. Il écrit en 1801 : « Je veux saisir le Destin à la gueule. »

Beethoven est désormais hanté par cet amour impossible et songe au suicide.

■ Le Testament de Heiligenstadt

Parti pour se reposer à Heiligenstadt, il rédige, le 6 octobre 1802, une lettre d'adieu (*Testament*) adressée à ses frères. On ne la retrouvera qu'après la mort du compositeur : il évoque longuement sa surdité, infirmité particulièrement cruelle pour un musicien, qui le maintient hors de toute compagnie. Il s'exhorte à la patience, l'art l'ayant éloigné du suicide. Il a alors vingt-huit ans.

Ainsi évoque-t-il la mort : « [...] – avec joie, je vais au-devant de la mort, – si elle vient avant que j'aie pu déployer tout mon art, c'est trop tôt : malgré mon terrible Destin, j'aimerais qu'elle attendît un peu – et pourtant quel bonheur d'être délivré de mes continuelles souffrances ! – Viens quand tu le voudras, j'ai le courage d'aller à ta rencontre. – Adieu, mais, même mort, gardez une place pour moi dans votre souvenir [...] »

***Fidélío* (1805-1814)**

■ Le livret

Fervent lecteur de Goethe et Schiller, Beethoven est pourtant impressionné par une pièce française inspirée d'un fait réel, *Léonore ou L'Amour conjugal*, de Jean-Nicolas Bouilly, accusateur public à Tours dit « le Poète lacrymal » par ses contemporains. Schikaneder, le directeur du Theater an der Wien, librettiste de Mozart pour *La Flûte enchantée*, commande, en 1805, un *Singspiel* à Beethoven en lui laissant toute liberté pour le choix du livret : ce sera *Léonore*. Mais Schikaneder tombe en défaveur cette même année ; il est remplacé par Josef Sonnleithner (1766-1835) avec lequel le compositeur s'entend si bien qu'il loge au théâtre même.

■ « L'enfant de la douleur »

Tandis que Beethoven, en 1804, espère épouser Joséphine von Brunsvik devenue veuve, il écrit son opéra dans la fièvre. Mais cette œuvre est « l'enfant de la douleur », selon ses propres termes, et Joséphine en épousera un autre.

Le compositeur se bat avec lui-même pour donner forme à ses sentiments auxquels se mêlent ses idées politiques et philosophiques. Il affronte le Destin qui s'acharne contre *Léonore* au point qu'il lui faille en changer le titre en *Fidélío* et en produire trois versions. La troisième version, considérée comme définitive, est jouée (Théâtre de la Porte de Carinthie) et publiée en 1814 ; elle obtient un grand succès contrairement aux deux premières.

■ L'intrigue de *Fidélío*, un opéra phare

Léonore (soprano), travestie en garçon sous le nom de Fidélío, se fait engager comme aide du geôlier Rocco (basse) dans la prison où son mari, Florestan (ténor), est injustement mis au secret par le gouverneur de celle-ci, Don Pizzaro (basse). Elle parvient, grâce à sa fonction, à retrouver Florestan mourant et le sauve au moment où il va être assassiné par Pizzaro. Le traître est confondu par l'envoyé du roi (basse) et puni tandis que Léonore et Florestan sont enfin réunis.

L'héritage de Beethoven

■ Beethoven et l'opéra

Le compositeur entretient avec la musique vocale une relation difficile : est-ce à cause de sa surdité ? Le rend-elle étranger à ce qui appartient si intimement à la physiologie : la voix humaine ?

En 1810, Bettina Brentano écrit : « [...] Pour tout ce qui regarde l'art, il [Beethoven] est tellement artiste et vrai qu'aucun autre ne peut lui être comparé [...]. » *Fidélío* est le seul opéra de la production beethovénienne, fruit de ses amours difficiles et des idées formulées dans la *Déclaration des Droits de l'Homme* (1789). Le monde bascule à cette époque dans un ordre tout autre : les monarchies de droit divin s'effondrent les unes derrière les autres pour avoir oublié les devoirs attachés à cette délégation surnaturelle.

■ *Fidélío*, à la frontière du Singspiel et de l'opéra romantique

René Leibovitz note : « [*Fidélío* est] une *synthèse* de l'art lyrique de cette époque. En effet, il semble bien que Beethoven ait tenu à utiliser ici *tous les moyens* de la musique dramatique connus jusqu'alors, moyens que le XVIII^e siècle avait su créer et perfectionner. »

■ Pérennité de *Fidélío*

1824 : Beethoven dit à son ami Griesinger : « Mon *Fidélío* n'a pas été compris du public, mais je sais qu'on l'aimera... ». Sur son lit de mort, il confie à ses proches Breuning et Schindler : « J'attache une grande importance à l'avenir (de *Fidélío*) pour la place qu'il occupe dans la science artistique. »

Jean Massin écrit : « Toute œuvre d'art valable est née de la collaboration obscure d'un inconscient qui se libère et d'une liberté qui crée. [...] l'amour concret et profond exige [...] le consentement à une explosion, à une incandescence intérieure où se consume notre paresse à vivre : se détruire pour créer. »

La création musicale du XIX^e siècle se fonde sur Beethoven : sa maladie, sa mélancolie, son inventivité, en font un emblème. Son œuvre, en particulier son unique opéra, ouvre des voies nouvelles : la folie d'amour conquiert les espaces vierges de la liberté.

Chapitre 7



Carl Maria von Weber (1786-1826) ou l'opéra inexportable

Vers l'invention de l'opéra allemand

■ Weber et l'opéra

Carl Maria von Weber est le fils d'un directeur de théâtre itinérant, cousin de Constance Weber, la femme de Mozart. Il reçoit une éducation musicale fort soignée, complétée, lors des tournées de son père, par l'enseignement de Michel Haydn à Salzbourg, et, à Vienne, par les conseils de Joseph Haydn, frère du précédent, et de l'abbé Vogler. Il publie une première œuvre pour clavier à douze ans, en 1798. Cette même année, sa mère, Genovefa Brenner, meurt ; son père le confie alors à Valesi pour apprendre le chant et à Kalcher pour étudier l'orgue, à Munich. Weber écrit un premier opéra, perdu depuis : *la Puissance de l'Amour et du Vin*.

L'univers lyrique convient à Weber : il lui permet d'entrer dans la vision panthéiste allemande de l'époque illustrée par la philosophie de Schelling, la poésie de Novalis, Jean-Paul Richter, Arnim, et la peinture de Caspar David Friedrich.

Debussy dira de Weber : « C'est le premier musicien qui ait été inquiété par le rapport qu'il doit y avoir entre l'âme d'un personnage et l'âme de la nature. »

Weber fonde sur *L'Enlèvement au Sérail* et *La Flûte enchantée* de Mozart, ainsi que sur le *Fidélío* de Beethoven, sa conception de l'opéra allemand : il consolide la structure du genre après Gluck, riche de l'esthétique développée alors par le choc du *Sturm und Drang* contre les *Lumières*. René Leibovitz voit en lui « le premier véritable dramaturge romantique » et le créateur de « l'œuvre totale » à laquelle participent toutes les formes d'art. Rappelons que le romantisme exalte l'imagination aux dépens de la raison.

■ Les ébauches

En 1800, *La Fille des Bois*, dont il ne reste que des fragments, est un succès à Berlin. En 1801, il compose *Peter Schmoll et ses Voisins*. Weber dirige successivement les théâtres de Breslau, Karlsruhe, Stuttgart, postes à chaque fois remis en cause par les mouvements de l'armée napoléonienne.

Cependant, partout il marque son passage en bousculant l'opéra italien tout-puissant pour imposer Mozart et Beethoven.

Les années 1804-1816 sont celles de l'errance, très productives en musique instrumentale. Après Stuttgart, il se rend à Darmstadt puis, en 1811, à Munich où l'on crée sa « turquerie », *Abu Hassan*. En 1813, il est directeur de l'Opéra de Prague où il retrouve la cantatrice Caroline Brandt, déjà rencontrée à Francfort, qu'il épouse en 1817. Il programme de nombreux opéras allemands et français (Méhul, Grétry, Boïeldieu).

Les chefs-d'œuvre

■ Les opéras

De 1817 à 1820, il dirige l'Opéra de Dresde où règne alors l'opéra italien. En 1818, il écrit dans son *Esquisse autobiographique* : « Seule l'offre de fonder un Opéra allemand à Dresde pouvait à

nouveau me fixer. » Plus loin, il compose son épitaphe : « Ci-gît celui qui mit toute sa force la plus désintéressée au service de l'Humanité et de l'Art. »

En 1817, Weber rencontre le poète Friedrich Kind (1768-1843) qui sera le librettiste de son opéra, symbole de l'art allemand, *Der Freischütz* (*Les Balles diaboliques*).

1821 : *Der Freischütz*

L'œuvre est accueillie triomphalement ; Weber confie à son journal : « Jamais je ne pourrai plus obtenir un tel succès ; j'ai atteint mon sommet, ce qui me fait craindre l'avenir. » Weber laisse un nouvel opéra inachevé, *Die Drei Pinto* (*Les Trois Pintos*), qui sera terminé par Gustav Mahler (1860-1911).

1823 : *Euryanthe*

Le livret de Helmina von Chezy (1783-1856) se fonde sur un roman anonyme français du XIII^e siècle, *l'Histoire de Gérard de Nevers et de la Belle et Vertueuse Euriant, sa Mie*.

Wagner dit de cet opéra : « Avec *Euryanthe*, Weber venait de nous donner son chef-d'œuvre le plus accompli. Sa modernité enthousiaste lui valut d'ailleurs des échecs publics. [...] Le chef-d'œuvre suprême a près de quinze ans d'avance sur les esprits les plus novateurs du moment. »

Euryanthe est créée à Vienne ; elle ne rencontre pas un succès éclatant même si Weber y manifeste au mieux son langage personnel. Le livret connaît des faiblesses certaines et cette histoire de mise à l'épreuve des personnages féminins dans une affaire de bagues est parfois déroutante. Mais *Euryanthe* servira de fondement aux opéras qui suivront (Wagner en particulier) sur le thème de la chevalerie.

1826 : *Obéron*

Cet opéra est créé à Londres, en anglais, à l'Opéra royal de Covent Garden qui en a fait la commande. Le livret est de James Robinson Planché (1796-1881), d'après un poème de Wieland (1733-1813) inspiré par la chanson de geste *Huon de Bordeaux* (XIII^e siècle), mêlée à des éléments empruntés au *Songe d'une Nuit d'Été* et à la

Tempête de Shakespeare. *Obéron* reçoit un accueil triomphal ; la même année, cet opéra est traduit en allemand et donné à Dresde avec grand succès.

L'histoire superpose le monde des fées (Obéron et Titania) avec celui des humains (Huon et Rézia), les humains devenant le modèle des fées. Weber caractérise ces deux plans avec bonheur.

Les chanteurs qui créent l'ouvrage connaissent des difficultés pour se plier au style de Weber qu'ils qualifient de tombeau des voix : Weber doit remanier des pages entières de sa partition. Malgré le triomphe que reçoit cet opéra, la critique n'en comprend pas le langage et n'y trouve aucune trace de « mélodie ».

Weber meurt la veille de son retour pour l'Allemagne, miné par la phthisie. À ses obsèques, on chante le *Requiem* de Mozart.

■ Thématique de ces trois opéras

Weber explore le monde de la « *phantasie* », propre à l'esprit allemand du temps. Les fées, le fantastique sont à l'honneur ; la littérature et la musique trouvent leur inspiration dans des contes ou des poèmes médiévaux, dans les chansons de geste anonymes. La chevalerie est largement mise en scène avec son idéal amoureux, ses contraintes sociales dans les relations de vassal à suzerain, ses rituels de piété et ses combats codés.

Les trois chefs-d'œuvre de Weber, *Freischütz*, *Euryanthe*, *Obéron*, constituent une trilogie, composée entre 1821 et 1826, fondatrice de l'opéra romantique allemand qui évolue dans une fantasmagorie où chaque élément – tant les êtres vivants, humains et animaux, que les mots (formules magiques), que le message transmis par les forces de la Nature et les objets – porte une forte densité symbolique.

■ Orchestration

La recherche de Weber est particulièrement riche dans le travail d'orchestration. Les instruments sont exploités pour leur évocation dramatique. Cette palette orchestrale résulte de la connaissance

qu'a Weber des possibilités des différents instruments exploités souvent aux extrêmes de leur registre : l'instrumentation est donc au premier plan dans ses œuvres et constitue une des clefs de la puissance théâtrale de ses opéras.

Héritage de Weber

En 1844, l'Angleterre translate les cendres de Weber à Dresde.

La France est particulièrement touchée par l'œuvre de Weber : Baudelaire compare la production de Delacroix aux « fanfares de Weber » et Victor Hugo voit dans *Euryanthe* « ce qu'il y a de plus beau dans la musique. »

■ Éloge funèbre

C'est Richard Wagner (1813-1883) qui est chargé de l'éloge funèbre de Weber : « Il n'y eut aucun musicien plus allemand que toi ; où que t'ait mené l'imagination en ses terres lointaines et imprécises, tu es toujours resté tendrement attaché aux Allemands : ton génie créateur te faisait rire et pleurer avec eux aux contes des nourrices. Oui, tu as su garder en toi cette enfance qui guida ton esprit d'homme tout en conservant pureté et chasteté. Tu sus préserver intacte cette vertu : ainsi aucune recherche ni découverte ne t'étaient indispensables puisque tu ressentais au fond de toi tout l'essentiel. »

Opéra phare : *Der Freischütz* de Carl Maria von Weber, 1821

Le cadre de la composition

Cet opéra conserve son titre allemand, souvent traduit de façon erronée par *le Franc-Tireur*, ce qui relève du plus absurde contre-sens et confère à l'œuvre un caractère banal. Le mot *Freischütz* est intraduisible : c'est un concept qui appartient au monde germanique.

Le *Freischütz* est un homme qui tire au fusil, mais les balles utilisées sont frappées d'un sortilège : ainsi, lorsqu'un tireur se sert d'une « balle libre » (*Freikugel*), obtenue par la magie, il ne peut en prévoir l'impact ; la « balle libre » est gouvernée par des forces démoniaques, dirigée par ceux qui se livrent à la magie noire. On pourrait traduire *Der Freischütz* par *Le Tireur ensorcelé*, ce qui ne serait encore qu'une approximation tant l'allemand est, dans ce cas, précis et elliptique. Préférons *les Balles diabolique*.

Les sources du livret

La légende du *Freischütz* fascine Weber lorsqu'il lit *Le Livre des Esprits*, paru en 1810, de Appel et Laun. Une étrange correspondance existe entre ce conte et une légende basque attachée à saint Michel (*Samiel* en basque), cependant il est plus

vraisemblable que *Le Livre des Esprits* fasse référence à une tradition de vampires remontant aux antédiluviens. Weber soumet l'idée à Friedrich Kind en 1817 ; le livret est rédigé par ce dernier en quinze jours. Weber, accaparé par ses responsabilités de directeur du théâtre de Dresde et ses obligations de chef d'orchestre, met quatre ans à achever l'œuvre.

Le livret

L'action se déroule en Bohême, après la guerre de Trente Ans (1618-1648).

Acte I – Max est chasseur ; il aime Agathe, la fille du garde-chasse Kuno, qui doit accorder la main de sa fille au vainqueur du concours de tir qui aura lieu le lendemain. Max est désespéré car il n'est pas sûr de gagner ce concours. Alors, le sombre Kaspar, qui semble se parler étrangement à lui-même, s'approche de Max pour lui proposer un marché : il explique à Max qu'il a conclu un pacte avec le diable dont l'échéance arrive cette nuit même ; il doit absolument trouver un homme pour le remplacer et recevoir de nouvelles balles ensorcelées, données par un sup-pôt du diable, Samiel. Pour lui prouver l'efficacité du sortilège, Kaspar donne sa dernière balle ensorcelée à Max qui vise un aigle et le tue alors que l'oiseau est hors la portée de son fusil. Les deux hommes doivent se rendre au lieu-dit La Gorge-aux-Loups (*Wolfsschlucht*), redouté des âmes pieuses, pour effectuer le rite satanique.

Acte II – I^{er} tableau : Agathe est dans sa chambre et raccroche un tableau, tombé du mur au moment précis où Max abattait l'aigle. Dans sa chute, le tableau a légèrement blessé Agathe. Ännchen, l'amie d'Agathe, est toute joyeuse, alors qu'Agathe est en proie à de tristes pensées ; elle demande à Dieu de faire en sorte que Max gagne le concours. Max, agité, survient. Il révèle à Agathe qu'il doit se rendre, la nuit même, à La Gorge-aux-Loups. Agathe tente de l'en dissuader, mais Max la repousse et part vers son destin.

2^e tableau : La Gorge-aux-Loups. On entend les esprits ; Kaspar est seul et accomplit les prémices du rituel magique. Samiel, sorte de figure inversée de l'archange Michel, aussi sombre que l'archange est brillant, paraît et accorde à Kaspar un sursis s'il trouve un homme prêt à le remplacer. Samiel disparaît alors que Max arrive au rendez-vous maudit, bravant les obstacles suscités par les forces des ténèbres, pour assister à la terrifiante fonte des sept balles ensorcelées. Samiel reparait dans sa gloire nocturne tandis que Max, à bout de forces, tombe sans connaissance.

Acte III – I^{er} tableau : Max et Kaspar partagent leurs balles maudites : quatre pour l'un, trois pour l'autre. Kaspar tire toutes les siennes (trois), Max les trois premières et conserve la quatrième, en fait la septième, celle qui appartient au diable, ce que Max ignore.

2^e tableau : Agathe, en robe de mariée, rediva ses craintes et prie tandis qu'Ännchen tente de la distraire. Des jeunes filles viennent chercher Agathe pour son mariage et lui apportent sa couronne de noces dans un coffret. Horreur ! Quand Agathe ouvre le coffret, elle y trouve une couronne mortuaire.

3^e tableau : Ottokar, prince du lieu, assiste au concours de tir. Max tire le premier ; Agathe pousse un cri et se réfugie sous un arbre où se trouve déjà Kaspar. Elle tombe, mais n'est que légèrement blessée par la balle de Samiel, protégée par sa couronne de mariage, alors que Kaspar, qui a reçu la balle, meurt en blasphémant. Max avoue qu'il a pactisé avec le diable. Le prince veut le bannir, mais un saint ermite intervient en faveur du jeune homme : le prince lui impose un délai d'un an au bout duquel il pourra épouser Agathe si son comportement l'en rend digne.

IV. Les personnages

Les personnages féminins

Agathe : soprano

Ännchen : soprano

Les personnages masculins

Samiel : rôle parlé

l'ermite : basse

Ottokar : baryton

Max : ténor

Kuno : basse

Kaspar : basse

La vie de l'œuvre

Wagner disait du *Freischütz* : « [C'est le] véritable chant de la forêt allemande. »

L'œuvre est considérée comme éminemment germanique, l'emblème même de l'opéra romantique allemand. Des tentatives d'adaptation ont été faites dans les pays non allemands sans faire regretter l'original qui se présente comme un *Singspiel* avec les ingrédients du grand opéra. Le *Freischütz* est joué régulièrement depuis sa création, surtout sur les scènes d'outre-Rhin.

Chapitre 8



Hector Berlioz (1803-1869), l'unique

« *L'âme la plus ardemment violente qui ait peut-être jamais existé...* »

Sensations d'Art, Jules Barbey d'Aurevilly (1808-1889)

L'étrange cheminement d'un solitaire

■ Les sublimes références

Hector Berlioz naît à la Côte-Saint-André, dans le Dauphiné. Son père qui est médecin lui prodigue une éducation sans faille dont la musique n'est pas absente. Avec le solfège, Hector Berlioz apprend, sous sa houlette, la flûte et la guitare, mais son père le tient éloigné du piano qu'il estime exclusif des autres instruments. Le jeune homme obtient son baccalauréat en 1821 et part pour Paris dans le but de faire des études de médecine afin de répondre aux *desiderata* paternels. Il compose déjà de petites pièces d'érudit sans personnalité.

À Paris, il découvre l'opéra : le théâtre lyrique devient alors sa raison d'être. Il conte cette révélation en un temps où, l'enregistrement n'existant pas encore, il était impossible d'entendre l'opéra ou toute autre musique hors des salles. Laissons-lui la parole : « Je lus et relus les partitions de Gluck, je les appris par cœur ; elle me firent perdre le sommeil, oublier le boire et le manger ; j'en délirai.

Et le jour vint où, après une anxieuse attente, il me fut permis d'entendre *Iphigénie en Tauride* ; je jurai en sortant de l'Opéra que, malgré père, mère, oncles, tantes, grands-parents et amis, je serai musicien. J'osai même, sans plus tarder, écrire à mon père pour lui faire connaître ce que ma vocation avait d'irrésistible. »

Explications familiales orageuses, abandon de la médecine, Hector Berlioz devient bachelier ès sciences physiques en 1824, tout en prenant des cours de composition avec Jean-François Le Sueur (1760-1837).

■ Un compositeur sur la voie de la création

Berlioz entre au Conservatoire en 1826, dirigé alors par l'irascible Luigi Chérubini (1760-1842). Son professeur de contrepoint (théorie de l'écriture polyphonique) est Anton Reicha (1770-1836), l'ami de Beethoven après avoir été élève de Joseph Haydn.

Berlioz vit difficilement, entreprend d'écrire un opéra, *Les Francs-Juges*, qui restera inachevé ; il devient choriste au théâtre des Nouveautés bien qu'affligé d'une mauvaise voix et d'une laryngite chronique.

En 1828, il entend les *Symphonies* de Beethoven. C'est un bouleversement ; il écrit : « Je vis se lever l'immense Beethoven, le roi des rois. » Il assiste à l'Opéra à une représentation du *Freischütz*, œuvre en parfaite adéquation avec sa sensibilité, après avoir découvert, en 1827, Shakespeare qui, « en tombant sur moi à l'improviste, me foudroya. » En 1828, il pénètre dans le monde de Goethe avec *Le Premier Faust*, dans la traduction de Gérard de Nerval.

Les années de créations

■ 1830 : l'année cruciale de la vague romantique française

Hernani, de Victor Hugo, provoque un scandale à la Comédie-Française, mené par Théophile Gautier arborant un « gilet rouge », défi aux mœurs vestimentaires du temps.

Berlioz fait entendre, dans la salle du Conservatoire, sa première œuvre remarquable, *La Symphonie fantastique*. Il obtient enfin, après trois échecs, le Premier Grand Prix de Rome. La Révolution éclate en juillet, chasse la branche aînée des Bourbons du trône de France au profit de la branche cadette des Orléans : Louis-Philippe devient roi des Français. Berlioz orchestre *La Marseillaise* et devient follement amoureux de la pianiste Camille Moke, d'une beauté ensorcelante.

■ Harriet Smithson (1800-1854)

En 1827, Berlioz avait découvert Shakespeare, joué par une troupe de comédiens anglais, à Paris (Théâtre de l'Odéon). C'est dans le rôle d'Ophélie de *Hamlet* puis dans celui de Juliette de *Romeo and Juliet* que triomphe Harriet Smithson. Elle devient pour Berlioz le symbole de l'« éternel féminin » chanté par Goethe. Berlioz lui déclare sa flamme par écrit, car il ne l'a pas encore rencontrée ; elle le repousse avec froideur.

Berlioz ne revoit Harriet Smithson qu'en 1832. Cette comédienne exceptionnelle revient en France pour y retrouver un succès qu'elle ne connaît plus à Londres. Mais Paris ne lui réserve pas l'accueil enthousiaste qu'elle en espérait : tandis qu'on l'oublie, c'est Berlioz qui devient célèbre. Ils se marient en 1833, à Paris. Harriet aura une vie difficile puis tragique : elle mourra paralysée en 1854. Berlioz épousera alors la médiocre cantatrice Marie Recio qui meurt en 1863. En 1867, Berlioz perd le fils qu'il avait eu d'Harriet, âgé alors de trente-trois ans, marin victime des fièvres tandis qu'il se trouve à La Havane.

Le destin privé dramatique du compositeur alimente son âme imaginative : il traduit, dans ses œuvres, le désarroi des êtres confrontés à la mort, la leur et celle de leurs proches.

Berlioz écrivain

Tenaillé par le manque d'argent (il le sera toute sa vie), il devient chroniqueur musical dans diverses revues dont le célèbre *Journal des débats*. Il écrit : « Feuilletonner pour vivre, c'est le comble de l'humiliation. »

Berlioz laisse une œuvre littéraire de très haute tenue avec : *Voyage musical en Allemagne et en Italie* (1844), *Les Soirées de l'Orchestre* (1852), *Les Grotesques de la Musique* (1859), *À travers Chant* (1862), *Mémoires* (1865), ainsi qu'une volumineuse correspondance.

Les opéras

■ *Benvenuto Cellini* (1838)

Berlioz avait été fasciné par les *Mémoires* de l'orfèvre et sculpteur Benvenuto Cellini (1500-1571). À partir de 1834, il songe à en faire un opéra ; il confie le livret à Auguste Barbier et Léon de Wailly, mais on y retrouve sa patte, peut-être conseillée par Alfred de Vigny (1797-1863). Cette quête de l'absolu, qui fut celle de Cellini lors de la fonte de son *Persée* (1545-1553), répond à l'idéal de l'art tel que le ressent Berlioz.

Montée en 1838, l'œuvre tombe, surnommée par les esprits malveillants « *Malvenuto Cellini* ».

Berlioz est accablé de dettes ; on lui refuse un poste de professeur au Conservatoire. Le violoniste virtuose Paganini (1782-1840) lui donne une importante somme d'argent en lui disant : « Beethoven mort, il n'était que Berlioz pour le faire revivre. » Il est nommé conservateur adjoint de la bibliothèque du Conservatoire, sinécure rémunérée régulièrement sinon poste à sa mesure. Il n'obtient pas le fauteuil de Chérubini à l'Académie des Beaux-Arts à la mort de celui-ci, en 1842.

■ *Le Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes*

À partir de 1840, Berlioz part quatre ans durant pour une tournée de chef d'orchestre à travers l'Europe, accompagné de Marie Recio. Il rencontre Mendelssohn (1809-1847) à Leipzig et Wagner à Dresde. Il est de retour à Paris en 1844 pour l'Exposition de l'Industrie : il invente alors le mot et le principe même de *festival* à cette occasion, avec grand succès.

En 1844, il fait paraître une œuvre théorique qui conserve toute son importance aujourd'hui et qui accompagne la vie des compositeurs depuis cette date, le *Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes*. Depuis l'enfance, il est fasciné par le phénomène orchestral, sa puissance et ses timbres. En 1855, il en écrit le complément, *L'Art du Chef d'Orchestre*.

La Damnation de Faust (1846)

En 1845, on retrouve Berlioz à Bonn, ville natale de Beethoven, où l'on élève une statue au maître. Le climat goethéen lui inspire *La Damnation de Faust*, *légende dramatique*, qu'il dédie à Liszt (1811-1886).

Parti de Bonn, tout en concevant cette *Damnation de Faust*, Berlioz, auteur du livret avec Almere Gandonnière (d'après la traduction de Gérard de Nerval), traverse l'Autriche, la Hongrie, la Silésie, la Bohême. À son retour à Paris, il entreprend de monter *La Damnation de Faust* à l'Opéra-Comique ; sorte d'oratorio, cette œuvre n'est pas à l'origine destinée à la scène mais au concert. Il la donne deux fois, les 6 et 12 décembre 1846, lui-même en assurant la direction : « Le beau public de Paris, note-t-il, resta chez lui, aussi peu soucieux de ma nouvelle partition que si j'eusse été le plus obscur élève du Conservatoire. » Cette œuvre, si populaire actuellement, ne connaîtra le succès qu'après la mort de Berlioz, à partir de 1877.

■ La princesse de Sayn-Wittgenstein : *Les Troyens*

Après ce nouveau revers, Berlioz est de nouveau dans une totale déroute financière. L'écrivain Honoré de Balzac lui conseille de partir pour la Russie. Il obtient, il est vrai, des triomphes, en tant que chef d'orchestre, à Saint-Pétersbourg, Moscou, Riga. Il dirige aussi en Allemagne où il a le soutien du roi de Prusse. À Londres, il est fêté et applaudi. Son talent enthousiasme les foules, sauf en France ! En 1851, il n'obtient pas le fauteuil de Spontini (1774-1851) à l'Institut ; il n'y entrera qu'en 1856, au fauteuil d'Adolphe Adam (1803-1856), symbole désastreux pour Berlioz qu'aucune affinité n'attache à ce compositeur.

Liszt dirige le théâtre de Weimar, la ville où vécurent Schiller et Goethe. Il y donne deux œuvres de Berlioz : en 1852, *Benvenuto Cellini* et, en 1856, *La Damnation de Faust*. Liszt vit alors avec la princesse Carolyne de Sayn-Wittgenstein (1819-1887), éprise de théologie et de musique et immensément riche : celle-ci est passionnée par le langage musical, en particulier celui de Berlioz qu'elle pousse à revenir à la composition d'opéras.

Ce dernier connaît les langues anciennes (grec et latin), est marqué par les grands textes de l'Antiquité et a vécu les révolutions de 1830 (avec enthousiasme) et de 1848 (avec indifférence). Il est imprégné du théâtre de Shakespeare : érudition et expériences vont nourrir son nouvel opéra.

Il s'inspire du poème inachevé de Virgile (70 av. J.-C. – 19 apr. J.-C.), *L'Énéide*, pour écrire un livret proche du drame shakespearien : il bafoue la règle des trois unités (temps, lieu, action) édictée par Aristote (384 – 322 av. J.-C.). Son opéra est foisonnant, ses personnages sillonnent le monde méditerranéen, la passion y règne ; ce sont *Les Troyens*, immense envolée poétique et musicale, comprenant cinq actes, deux pour la première partie, *La Prise de Troie*, trois pour la seconde, *Les Troyens à Carthage*.

Les Troyens sont pour Berlioz une nouvelle cause d'amertume : il ne verra jamais son œuvre dans son intégralité, mais morcelée, en 1863, non pas à l'Opéra mais au Théâtre-Lyrique.

■ **Orphée, de Gluck, et Pauline Garcia-Viardot**

Admirateur de Gluck et de la cantatrice Pauline Garcia-Viardot (1821-1910), Berlioz, à la demande du directeur du Théâtre-Lyrique, Carvalho, met en forme une troisième version du célèbre opéra ; Gluck était l'auteur des deux premières : l'italienne en 1762 et la française en 1774. Cette fois-ci, *Orphée* est chanté non pas par un castrat, mais par une femme et en français, la version française de Gluck prévoyant le rôle-titre pour un ténor.

Pauline Viardot appartient à l'illustre famille des Garcia, d'origine espagnole ; avec sa soeur aînée Maria Malibran (1808-1836), son frère Manuel (1805-1906), auteur d'un célèbre *Traité*

complet de l'Art du Chant (1850), et son père, le premier Manuel (1775-1832), l'ami de Rossini, ils forment tous quatre une dynastie qui appartient à la légende. En 1859 est créée cette nouvelle version de l'opéra de Gluck révisé par Berlioz. C'est le triomphe de Pauline Viardot que Berlioz compare à « une lionne ».

■ ***Béatrice et Bénédict* (1862) ou le retour du premier amour**

Berlioz retrouve son premier amour, Estelle Dubeuf, après une rêverie fugace autour de la personnalité d'une jeune femme entrevue au cimetière, Amélie. Une grande amitié naît entre Estelle et Berlioz, ce qui adoucit les dernières années du compositeur, endeuillées par la mort de son fils en 1867.

Loin des héros grecs et romains, il emprunte à Shakespeare (*Beaucoup de Bruit pour rien*) le livret de son ultime opéra, *Béatrice et Bénédict*. L'œuvre est créée en Allemagne, à Baden Baden, le 9 août 1862.

L'héritage de Berlioz

■ **Une fin résignée**

Berlioz siège à l'Institut, il appartient à l'ordre de la Légion d'Honneur. Il achève ses *Mémoires* en 1865. Théophile Gautier le décrit alors : « Le chagrin sculpte de plus en plus profondément cette belle tête d'aigle irrité, impatient de l'espace ».

Il voyage : Russie, Nice, partout indifférent à tout. Il meurt le 8 mars 1869, à Paris ; peut-on le dire apaisé ?

Le compositeur Claude Ballif (1924-2004) dit de ses funérailles : « À ce grand créateur, dévoré par son œuvre, excessif, mal compris et toujours désaccordé, Paris, qu'il avait tant voulu conquérir, offrait un dernier malentendu en lui accordant ce qui lui ressemblait le moins : la banalité distinguée. »

■ Et après...

Hector Berlioz demeure le grand mal-aimé des Français : le temps n'a pas éteint l'animosité qu'ils entretiennent contre lui. Pourtant :

- Berlioz est un orchestrateur admirable, reconnu par tous les compositeurs ;
- Berlioz unit Antiquité (Homère, Virgile), Shakespeare et Romantisme allemand (Goethe et Schiller), pour fonder une dramaturgie propre à l'art lyrique français ;
- Berlioz confère à l'opéra son caractère sacramentel marqué du sceau épique. Le théâtre lyrique revient ainsi aux sources rituelles du religieux pour accéder à la célébration : c'est ce dont se souviendront Wagner, Mousorgsky, Debussy et quelques autres...

Opéra phare : *Les Troyens* d'Hector Berlioz, 1856-... 2003

Le cadre de la composition

L'œuvre est impressionnante : composée entre 1856 et 1858, elle ne comporte pas moins de cinq actes lorsqu'elle est donnée intégralement. Ce sera le cas en 2003, à Paris, au Théâtre du Châtelet, représentations où ne sera pratiquée aucune coupure.

Berlioz écrit à la princesse de Sayn-Wittgenstein, en 1856, alors qu'il commence la rédaction du poème :

« [...] Vous avez voulu m'encourager... je ne me méprends pas sur la valeur des phrases ; vous allez même jusqu'à me faire honneur des beautés de la poésie virgilienne et à me louer de mes larcins shakespeariens. J'aurai courage pour aller jusqu'au bout, soyez tranquille ; il n'est pas nécessaire de me prendre à la glu des éloges détournés de leur voie. C'est beau parce que c'est Virgile ; c'est saisissant parce que c'est Shakespeare ; je le sais bien. Je ne suis qu'un maraudeur ; je viens de fourrager dans le jardin des deux génies, j'y ai fauché une gerbe de fleurs, pour en faire une couche à la musique, où Dieu veuille qu'elle ne périsse pas asphyxiée par les parfums.

Trouver le moyen d'être *expressif, vrai*, sans cesser d'être musicien, et donner tout au contraire des moyens nouveaux d'action à la musique, voilà le problème.

Encore un autre écueil en composant la musique de ce drame, c'est que les sentiments qu'il s'agit d'exprimer m'émeuvent trop. Cela ne vaut rien. Il faut tâcher de faire froidement des choses brûlantes... »

Qu'ajouter à cela ? Sinon des paraphrases...

Les sources du livret

Berlioz s'appuie sur *L'Énéide* de Virgile, choisissant les livres II et IV, centrés sur les personnages respectivement de Cassandre, la prophétesse troyenne aux terreurs de laquelle personne n'ajoute foi, et Didon, la reine de Carthage généreuse et amoureuse, abandonnée par celui qui lui doit tout, Énée. *L'Énéide* de Virgile est une suite de *L'Iliade* d'Homère (IX^e siècle av. J.-C.) qui raconte la prise par les Grecs de la ville de Troie, conflit causé par l'enlèvement de la reine Hélène, femme du roi de Béotie, Ménélas par le prince troyen Pâris.

Virgile écrit un vaste poème inachevé, *L'Énéide*, qui compte douze « livres », interrompu par la mort de l'auteur. Il s'agit d'une commande de l'empereur Auguste (27 av. J.-C. – 14 apr. J.-C.), soucieux de trouver une légitimité d'essence divine. Le personnage d'Énée, prince troyen, fils du berger Anchise et de la déesse de l'Amour et de la Fécondité Aphrodite, Vénus chez les Romains, devient un ancêtre du fondateur de Rome. À Troie, il avait épousé Créüse, fille du roi Priam. Il échappe au sac de la ville en flammes, emportant son père Anchise sur ses épaules, avec son fils Ascagne. Après avoir abandonné Didon à Carthage, il poursuit différentes aventures pour se retrouver en Italie et y épouser Lavinia, fille du roi Latinus.

Quant à Ascagne ou Jules (il porte l'un et l'autre nom), il est l'ancêtre de Romulus, le fondateur de Rome, lui-même issu, avec son frère Rémus, de l'union coupable de la vestale Rhéa Silvia, fille du roi d'Albe Numitor, qui sera mise à mort pour ne pas avoir respecté son vœu de chasteté, et de Mars, dieu de la Guerre. Ainsi l'empereur Auguste assure-t-il, par le biais de la poésie, une assise à sa dynastie grâce à la double origine divine de la *gens* Julia, famille de Jules César, dont il est lui-même le petit-neveu (prénom Octave) puis le fils adopté du conquérant des Gaules.

Berlioz centre l'œuvre sur les deux femmes bafouées de *L'Énéide*, Cassandre et Didon. Elles illustrent son propre destin : impuissance à faire reconnaître sa création prophétique en musique, particulièrement lorsqu'il s'agit de dramaturgie lyrique, et passions amoureuses déçues ou trahies.

Le livret

Acte I : il se situe dans la plaine de Troie. Le siège de Troie a duré dix ans et les Grecs viennent de partir en abandonnant armes et bagages. Un immense cheval de bois se dresse et intrigue fortement les Troyens, tout joyeux de la paix retrouvée. Cassandre s'avance et prédit des atrocités, le retrait des Grecs n'étant pour elle qu'une ruse. Mais les Troyens ne tiennent pas compte de ses avertissements et offrent un sacrifice. Un captif grec, feignant d'avoir été victime d'Ulysse, le rusé roi d'Ithaque, donne une explication à cette immense effigie équine, construite, selon ses dires, pour apaiser la déesse Pallas Athéna courroucée. Survient Énée qui conte l'affreuse mort du grand-prêtre Laocoon et de ses fils, dévorés par deux monstres sortis de la mer, créatures du dieu Neptune, pour avoir dirigé leur javelot contre la statue du cheval, sacrilège contre la déesse Pallas Athéna. Énée commande que soient détruits les remparts de Troie pour introduire l'étrange et gigantesque cheval de bois dans la ville. Cassandre clame sa terreur et supplie de fouiller l'intérieur de l'effigie. Rien n'y fait : le destin de Troie se joue à ce moment.

Acte II – I^{er} tableau : un appartement dans le palais d'Énée. On entend les rumeurs du combat qui fait rage entre les guerriers grecs cachés à l'intérieur du cheval et les Troyens surpris de cette attaque prédite par Cassandre. Énée est étendu sur un lit et voit en rêve l'ombre d'Hector, le prince troyen, mari d'Andromaque, qui avait été tué par Achille. La vision lui ordonne de quitter Troie en flammes pour fonder un nouvel empire en Italie. Énée obéit aux ordres du héros et s'enfuit avec quelques survivants : ils ne manquent pas d'emporter le trésor de la cité.

2nd tableau : l'intérieur du palais de Priam, roi de Troie. Des femmes troyennes sont prosternées devant l'autel de Vesta (Cybèle) et se lamentent (« les *feminae ululantes* de Virgile », écrit Berlioz). Cassandre paraît et leur dit la fuite d'Énée. La plupart des Troyennes, dont Cassandre, se suicident pour ne pas devenir les proies de la soldatesque.

Acte III : le palais de Didon (ou Elissa), reine de Carthage, veuve du prince tyrien Sichée, assassiné par son frère Pygmalion. Elle vient de fonder Carthage avec les Tyriens contraints de quitter leur pays après ce meurtre, et récompense son peuple de tant de « nobles travaux » accomplis pour édifier cette nouvelle cité. Restée seule, elle confie à sa sœur Anna la crainte qu'elle conçoit à l'approche du farouche chef gétule Iarbas. On annonce bientôt l'arrivée d'une flotte : c'est Énée qui ne se fait pas tout de suite reconnaître par la reine, mais se révèle lorsqu'on annonce à Didon qu'Iarbas est aux portes de Carthage. Il part pour anéantir cet ennemi.

Acte IV – I^{er} tableau : chasse royale. Didon et Énée, passionnément épris, s'égarèrent dans la forêt et deviennent amants.

2nd tableau : les jardins de Didon. Sa sœur Anna et son conseiller Narbal s'inquiètent de ce que Didon est toute à son amour et néglige ses devoirs de reine. Didon paraît : ce ne sont que chants et danses lascives. Puis Didon apprend qu'Andromaque, la veuve d'Hector, esclave de Pyrrhus (ou Néoptolème), roi d'Épire, a épousé celui-ci qui fut pourtant, à Troie, le meurtrier de Priam et de sa fille Polyxène, issue de son mariage avec Hécube. Didon et Énée, restés seuls, chantent leur amour. Mais bientôt Mercure s'en vient pour rappeler à Énée ses devoirs fondateurs en Italie.

Acte V – I^{er} tableau : la nuit au bord de la mer. Les Troyens, sur le rivage, s'effraient des signes d'impatience des dieux qui ne cessent de faire entendre le mot : « Italie ». Ils sont pourtant si bien à Carthage ! Énée paraît au comble de l'agitation, pris entre son devoir et l'amour. Mais les spectres des Troyens Priam, Chorèbe, Hector et Cassandre se font entendre et pressent Énée de partir sur le champ, sans prendre congé de Didon. La reine survient et reproche à Énée son ingratitude. Il rétorque qu'il doit obéir aux dieux et part.

2^e tableau : à l'aube, l'appartement de Didon. Sans Énée, Didon, anéantie par la trahison de son amant, ne peut plus vivre et décide de mourir.

3^e tableau : les jardins de Didon. Au milieu des siens et des prêtres, Didon se poignarde avec l'arme d'Énée sur le bûcher qu'elle a fait élever. En mourant, elle prédit la grandeur romaine et la chute de Carthage. Vision alors du Capitole, de l'empereur, des légions, de la cour romaine, tandis que les Carthaginois hurlent leur haine pour Énée et ses descendants.

Les personnages*Personnages féminins*

Cassandre : soprano

Ascagne (rôle travesti) : soprano

Hécube : mezzo-soprano

Polyxène : mezzo-soprano

Didon : mezzo-soprano

Anna : contralto

Andromaque : rôle muet

Personnages masculins

Énée : ténor

Chorèbe : baryton

Panthée : basse

Le fantôme d'Hector : basse

Priam : basse

Iopas : ténor

Hylas : ténor

Narbal : basse

Mercure : basse

Vie de l'œuvre

Les Troyens donnés intégralement durent environ cinq heures ; l'œuvre demande des moyens colossaux, pour la distribution qui exige des chanteurs puissance et virtuosité (Cassandre, Didon, Énée), ainsi que pour la mise en scène et les décors. Berlioz n'a malheureusement pas rencontré l'équivalent de ce que sera Louis II de Bavière pour Wagner. Il n'a à sa disposition ni théâtre, ni festival ; il en est réduit à quémander la possibilité de faire entendre son œuvre auprès des directeurs. La bouderie dont il souffre toujours ne viendrait-elle pas de ce manque d'assises politique et financière ? Car le public ainsi que nombre de musiciens ont la fâcheuse tendance « de venir au secours de la victoire ».

L'œuvre a connu des représentations fortement abrégées dès sa courageuse pseudo-crédation à Paris, le 14 novembre 1863, au Théâtre-Lyrique dirigé par Carvalho. Il faut attendre l'année 2003 pour voir la version intégrale de la partition de Berlioz, donnée au Théâtre du Châtelet à Paris. Il fut regrettable d'y entendre le poème parfois malmené par des interprètes peu familiers du soin érudit qu'y apporta le compositeur et poète.



Rossini, Donizetti, Bellini : renouveau de l'opéra italien

Rossini (1792-1868) : « le Cygne de Pesaro »

■ Une enfance inattendue

Gioacchino Rossini, surnommé « le Cygne de Pesaro » – car il est né dans cette ville –, est le fils d'un musicien ambulant et d'une blanchisseuse qui devient chanteuse par amour pour suivre son mari. Commentaire de Gioacchino : « Ma pauvre maman ! Elle n'était pas vraiment inintelligente, mais elle ne connaissait pas une note de musique. Elle se guidait à l'oreille. »

Pesaro change souvent de maître, tantôt la République cisalpine, tantôt le pape. Le père de Rossini est républicain et, de profession, itinérant. L'enfant suit ses pas et devient musicien professionnel, donc rémunéré, dès l'âge de six ans, en jouant du triangle. Puis, le futur « Cygne » est mis en apprentissage chez un maréchal-ferrant tandis que les chanoines locaux lui enseignent le chant et... la cuisine ; leur belle bibliothèque est à la disposition de Rossini qui peut ainsi dévorer les partitions de Haydn et Mozart. À douze ans, il remplace un jour au pied levé un chanteur défaillant dans la troupe de ses parents.

Cette enfance bigarrée, mais non exempte de belles acquisitions musicales (le chant, Haydn, Mozart), donne à Rossini une désinvolture et un laisser-aller propres aux natures douées mais rieuses. Il est cependant possédé par le théâtre et s'inscrit au *Liceo musicale* de Bologne pour étudier la composition. Il quitte cette institution dès 1810, lassé de la théorie et de ses professeurs trop vétilleux à son goût.

■ Essais et triomphes

Rossini écrit diverses œuvres dont un opéra, *Demetrio e Polibio*. Il obtient de tels succès que le Teatro San Mosè de Venise lui commande une œuvre comique, *La Cambiale di Matrimonio* (*Lettre de change et mariage*), livret de Rossi, très bien accueillie.

En 1816, il donne *Le Barbier de Séville*, livret de Sterbini d'après Beaumarchais dont la pièce date de 1775. L'œuvre est d'abord boudée puis reçoit un triomphe qui ne s'est jamais démenti jusqu'à nos jours.

Il épouse, en 1822, la célèbre cantatrice Isabela Colbran (1785-1845), puis, en 1824, il devient le directeur du Théâtre-Italien, à Paris. Titulaire des postes prestigieux de Compositeur du Roi et d'Inspecteur général du Chant, il perd tout lors de la révolution de 1830. Il voyage, retourne en Italie d'où il est chassé par les événements révolutionnaires de 1848. Il revient alors en France où il vit à Paris respecté après avoir été presque oublié.

■ Les principales œuvres de Rossini

Parmi les œuvres comiques, citons : *L'Échelle de soie* (1812, livret de Folla), *l'Italienne à Alger* (1813, livret d'Anelli), *Le Turc en Italie* (1814, livret de Romani), *Le Barbier de Séville* (1816, livret de Sterbini), *La Pie voleuse* (1817, livret de Gherardini) et *La Cenerentola/Cendrillon* (1817, livret de Ferreti), *Le Comte Ory* (original en français, 1828, livret de Scribe et Delestre-Poirson).

Rappelons parmi ses opéras dramatiques : *Tancrède* (1813, livret de Rossi), *Elisabeth, Reine d'Angleterre* (1815, livret de Schmidt), *Otello* (1816, livret de Berio), *La Donna del Lago* (1819, livret de Tottola), *Sémiramis* (1823, livret de Rossi), *Guillaume Tell* (original en français, 1829, livret de Bis et Jouy).

■ Une longue retraite

Après *Guillaume Tell* (1829), sur un livret inspiré de Schiller, Rossini cesse d'écrire pour le théâtre : est-ce parce que Louis-Philippe, en 1830, ne reconduit pas le pont d'or que lui avait fait Charles X ? Ou plutôt parce qu'il était malade, épuisé par une production incessante ? À la mort d'Isabela Colbran, il devient la proie de sa seconde femme, la demi-mondaine Olympe Pélistier, désireuse de se faire une place dans le « vrai monde ».

Installé à Passy, il reçoit Wagner et tient un salon où l'on s'amuse fort.

Il meurt à la fin du Second Empire, laissant à la postérité la joie spontanée de ses œuvres comiques. Ses opéras dramatiques sont moins bien venus. Son écriture est simple mais demande beaucoup aux chanteurs pour la virtuosité et la verve scénique : n'avait-il pas fait ce reproche, rapporté par Stendhal, à un librettiste : « Tu m'as donné des vers, mais non des situations théâtrales » ?

Gaetano Donizetti (1797-1848) : du montage historique à la farce militaire

■ Un militaire compositeur

Né à Bergame de parents peu enclins à encourager sa vocation de musicien, Donizetti étudie néanmoins la composition au *Liceo musicale* de Bologne. Puis il s'engage dans l'armée autrichienne et profite du temps que lui laisse la vie militaire pour composer son premier opéra, *Henri de Bourgogne*, donné à Venise en 1818. Il compose alors un opéra par an et ne tarde pas à quitter l'armée.

En 1830, il connaît son premier grand succès à Milan avec *Anne Boleyn*, sur un livret de Felice Romani. Il écrit des opéras à partir de faits historiques à connotation mélodramatique et sait

habilement se plier aux exigences et aux moyens de chanteurs mythiques : la famille Garcia-Malibran-Viardot, Tamburini, Lablache, Giuditta Pasta, Giulia Grisi, etc. Toute sa production paraît interchangeable, les situations étant toujours calquées les unes sur les autres.

■ La verve comique s'impose

Parallèlement aux drames du « grand opéra » (*Lucrèce Borgia*, d'après Victor Hugo, en 1833 ; *Marie Stuart*, d'après Schiller, en 1834 ; *Lucie de Lammermoor*, d'après Walter Scott, en 1835 ; *Robert Devereux*, d'après Jacques Ancelot, en 1837 ; *La Favorite* (1840), écrite en français sur un livret de Royer et Vaëz, revu par Eugène Scribe, etc.), Donizetti touche à la veine comique avec un immense talent.

Ses opéras bouffes sont de grandes réussites et leur succès ne s'est jamais démenti : *L'Élixir d'amour* (1832), parodie de l'histoire de *Tristan et Iseut* due à Eugène Scribe (1791-1861) ; *La Fille du régiment*, œuvre écrite directement en français sur un livret de Vernoy de Saint-Georges et Bayard, donnée à Paris en 1840 ; *Don Pasquale*, d'après Angelo Anelli, en 1843.

■ Une immense production, un héritage centré sur trois œuvres

Ravagé par une maladie vénérienne, Donizetti meurt à Bergame en 1848.

Il laisse trois œuvres comiques exemplaires : on y trouve la drôlerie, une naïveté d'une grande fraîcheur. Il utilise avec bonheur les apports de ses prédécesseurs : Mozart, Domenico Cimarosa (1749-1801), Rossini, etc.

Pour le chef d'orchestre René Leibovitz, les œuvres comiques de Donizetti représentent l'« aboutissement » du genre. Il sera l'une des références de Jacques Offenbach (1819-1880).

Vincenzo Bellini (1801-1835) : le chant foudroyé

■ L'aube du mythe

Vincenzo Bellini naît le 3 novembre 1801 à Catane (Sicile), au pied de l'Etna, dans une famille de musiciens. Le don de la création musicale apparaît très tôt chez lui ; il attire l'attention d'un grand seigneur, ce qui lui permet une inscription au Conservatoire royal de Naples, dirigé alors par Zingarelli (1752-1837), maître exigeant qui jouit d'une grande estime pour avoir remis en vigueur l'étude de Palestrina (env. 1525-1594). Zingarelli enseigne lui-même la composition à Bellini qui achève ses études par son premier opéra, *Adelson e Salvini*, sur un livret de Tottola, donné sur la scène même du Conservatoire, en 1825.

■ L'épanouissement d'un « maître »

Le célèbre impresario Domenico Barbaja (1778-1841) commande alors à Bellini trois opéras, un pour Naples et les deux autres pour Milan. Ainsi Bellini livre-t-il en 1826, pour l'opéra de Naples, *Bianca e Fernando*, et pour la Scala de Milan, *il Pirata*, en 1827, et *La Straniera*, en 1829, ces trois opéras sur des livrets de Felice Romani. À Venise, en 1830, il fait entendre *Les Capulets et les Montaigus*, toujours sur un livret de Romani : ce n'est qu'un succès en demi-teinte.

■ Un génie fauché en pleine gloire

Le temps des chefs-d'œuvre est venu. 1831 est une année faste qui voit le triomphe d'opéras mythiques, *La Somnambule* et *Norma*, sur des livrets de Felice Romani, à la Scala de Milan.

La première de ces deux œuvres est une comédie douce-amère où triomphe l'héroïne ; la seconde, un sombre drame qui oppose Gaulois et Romains, passion condamnée par religion et amours juvéniles, situations tragiques dues au sectarisme et à la versatilité de l'âme humaine. Le personnage de

Norma lui-même fascine et terrifie les cantatrices : rôle intense, gratifiant mais écrasant, à l'écriture d'une rare exigence dramatique et virtuose.

Bellini se brouille avec Romani, passe par Londres avant de se fixer à Paris, en 1833, car le Théâtre-Italien vient de lui faire une commande. En 1835, c'est la première des *Puritains*, sur un livret du comte Carlo Pepoli (1796-1881). La distribution est exemplaire (Grisi, Tamburini, Rubini, Lablache). C'est un immense succès.

Mais Bellini meurt bientôt de causes, dit-on, suspectes, cette même année 1835, alors que tous reconnaissent son génie.

■ L'art de Bellini

Ce compositeur sait adapter la spontanéité de l'écriture à la situation dramatique, sans que l'une nuise à l'autre. Orchestrateur médiocre, il sait choisir des livrets qui baignent dans le clair-obscur des sentiments. Il est l'ami de Chopin dont il influence l'écriture virtuose, et marque deux géants de la création lyrique, Verdi et Wagner.

■ L'opéra, la vitrine d'un gouvernement

Quels qu'aient été ses goûts, Napoléon considère l'opéra comme un genre digne de fêter « les grands événements de son règne ». Il assiste à nombre de représentations lyriques.

« [il] ne cessa de donner des directives pour la bonne marche administrative de l'Opéra et de l'Opéra-Comique. Comme si la conduite des affaires publiques, économiques et militaires ne lui suffisait pas, il fut aussi omniprésent dans la gestion et l'organisation des théâtres, depuis les grands problèmes financiers jusqu'au simple remplacement d'une ouvreuse. C'est lui qui exigea, à partir de 1811, de tous les théâtres secondaires, les spectacles forains, les bals et les concerts, une redevance pour renflouer les finances toujours préoccupantes de l'Opéra : cette mesure resta en vigueur jusqu'à la fin de la Restauration. Enfin, il chercha vainement à lutter contre le gaspillage de billets gratuits, l'une des principales causes du déficit de l'Opéra. »

Napoléon avait aussi l'œil sur les programmes, aussi bien pour le théâtre dramatique que pour les représentations d'opéras.

Après la chute du Premier Empire, on constate un désintérêt des chefs d'État français pour la musique : ils en font un divertissement privé, mais ce n'est plus une cause nationale incarnée par l'engagement personnel du chef de l'État.

Ces indications sont tirées du remarquable ouvrage de Patrick Barbier, *À l'Opéra au temps de Balzac et de Rossini*.

Opéra phare : *Le Barbier de Séville* de Gioacchino Rossini, 1816

Le Barbier de Séville, dont le livret d'après Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais est dû à Cesare Sterbini, est probablement le chef-d'œuvre de Rossini. L'intrigue est connue et a pour cadre Séville : un barbon, Bartolo veut épouser sa pupille, la jeune et jolie Rosine, amoureuse d'un jeune homme aperçu dans la rue, qui n'est autre que le comte Almaviva. Celui-ci se présente au pied du balcon verrouillé de la jeune fille sous le nom de Lindor. Tandis que Bartolo est aidé dans son manège par le maître à chanter de Rosine, l'intrigant Basile, les jeunes gens le sont par le barbier Figaro. Almaviva tente, sous des déguisements divers d'entrer chez Bartolo, ce qui provoque des scandales dont il évite les conséquences grâce à son appartenance à la haute aristocratie espagnole. Finalement, Almaviva révèle sa condition à Rosine, s'introduit chez Bartolo avec le notaire chargé de signer le contrat qui unirait Bartolo à Rosine. Mais, lorsque Bartolo paraît, trop tard, le contrat est déjà signé entre Almaviva et Rosine. Rosine abandonne sa dot à Bartolo qui, faute de la femme, se console avec son argent.

L'œuvre fut boudée lors de la première, puis bientôt reconnue pour ce qu'elle est : une parfaite réussite. Elle n'a jamais quitté l'affiche. La drôlerie, les rebondissements continuels, la beauté de la musique qui demande beaucoup aux chanteurs, en font une des plus belles pièces de l'histoire de l'opéra.



Giuseppe Verdi (1813-1901)

Les origines d'un symbole

Giuseppe Verdi est le fils de parents illettrés : son père est aubergiste et sa mère filandière. Il naît le 9 octobre 1813, la même année que Wagner, à Roncole, près de Busseto, dans la province de Parme. À cette époque, l'Italie est sous l'influence française avant, en 1815, de devenir, selon le mot cruel de Metternich, « une expression géographique » après le Congrès de Vienne.

Le jeune garçon apprend à lire, écrire, compter et un peu la musique avec le prêtre qui dessert la paroisse de Roncole. Son père lui achète une épinette hors d'usage que rafistole un artisan ambulant « pour l'amour que l'enfant porte à l'instrument ». À dix ans, le jeune Verdi doit aller à l'école à Busseto ; il vit en pension chez un cordonnier dans la plus grande pauvreté, mais il persiste dans son travail musical si bien qu'en 1825, il tient les orgues de son village natal, Roncole. Il est alors remarqué par un commerçant aisé, Antonio Barezzi, qui lui offre des cours de musique avec le professeur de l'endroit, Ferdinando Provesi. Les deux hommes, persuadés du talent de Verdi, l'envoient passer le concours d'entrée au Conservatoire de Milan grâce à l'aide d'une fondation charitable, mais le jeune musicien est refusé. Trois raisons à ce rejet : il a dépassé la limite d'âge, son niveau pianistique est faible et, surtout, il est « étranger ». En effet, il appartient au

duché de Parme administré par l'ex-impératrice Marie-Louise, seconde femme de Napoléon I^{er}, alors que Milan est en Lombardie, province autrichienne.

De 1832 à 1835, Verdi prend des leçons particulières et travaille seul grâce à des subsides qui lui viennent de Busseto. À la mort de Provesi, en 1836, Verdi reprend le poste de *maestro di musica* à Busseto, ce qui lui permet enfin de payer ses cours à Milan.

Il se marie, entre-temps, avec la fille de son bienfaiteur, Magherita Barezzi.

■ Le destin de la botte italienne

La fondation de Rome, en 753 av. J.-C., repose sur le meurtre de Rémus par Romulus, frères jumeaux qui avaient tous deux bu aux mamelles de la Louve : est-ce le symbole d'une unité toujours chancelante ? D'abord royaume, l'État romain devient une république en 509 av. J.-C. puis empire en 27 av. J.-C. Cet empire est disloqué en l'an 395 pour former l'Empire romain d'Orient, avec pour capitale Byzance, et l'Empire romain d'Occident avec pour capitale Rome. Rome est bientôt défaite par les Wisigoths, Alaric I^{er} en 410, et Genséric en 455.

En 476, Odoacre dépose le dernier empereur romain, Romulus Augustule, pour réunifier l'Empire sous la couronne de Zénon, empereur d'Orient ; Justinien, en 553, rétablit une fragile unité de l'Empire romain dont la partie occidentale (Rome) s'effondre en 568. Quant à l'Empire romain d'Orient, il s'écroulera en 1453, sous l'assaut des Turcs.

Pendant plus de douze siècles (568-1805), l'Italie est constituée d'une constellation d'États. En 1805, Napoléon se fait sacrer roi d'Italie : cela ranime le sentiment national, bientôt contrarié par le Congrès de Vienne (1815) qui « réorganise l'Europe » après la chute de Napoléon I^{er}. L'œuvre de réunification ne demeure pas vaine et suscite un mouvement libéral, *La Carbonaria* (« Charbonnerie »), à l'origine des insurrections de 1820 et 1831. C'est le temps du *Risorgimento* (ou « Résurrection »).

En 1848, le roi du Piémont, Charles-Albert, prend la tête du soulèvement qui rassemble toute l'Italie, mais il est battu par les Autrichiens en 1849. Le soutien des Français, avec Napoléon III, permet à son successeur Victor-Emmanuel II et à son ministre Cavour, auxquels se joint Garibaldi (1807-1882), de défaire les Autrichiens à Magenta et à Solferino, en 1859. Victor-Emmanuel est couronné roi d'Italie en 1861, à Turin. À ce moment, les Français se retirent de la lutte et le roi d'Italie ne pourra entrer dans sa capitale, Rome, qu'après la chute du Second Empire (4 septembre 1870) et la fuite de Napoléon III, le 2 octobre 1870. Le pape, s'estimant prisonnier, se retire au Vatican.

De Giuseppe à Verdi

■ Milan : les débuts

Verdi compose un premier opéra, *Roccester*, aujourd'hui perdu. En 1838, les Verdi sont las de la vie à Busseto et décident de partir pour Milan. Ils viennent de perdre leur premier enfant et attendent tout maintenant de la grande ville !

En 1838, la Scala de Milan monte le premier opéra connu de Verdi, *Oberto, conte di San Bonifacio*, sur un livret de Solera. L'œuvre est bien accueillie.

À la suite de ce succès, Verdi, qui a maintenant un éditeur (Ricordi), reçoit la commande de trois opéras. Mais en 1839, les Verdi perdent leur second enfant et, en 1840, Margherita meurt à son tour, laissant le jeune homme désespéré prêt à renoncer au théâtre. Verdi compose dans ces conditions terribles son œuvre comique, *Un giorno di regno* (*Un règne de vingt-quatre heures*), sur un livret de Romani et Solera, qui tombe, à la Scala, en septembre 1840.

■ Le chemin de la gloire

L'année 1842 voit le triomphe de *Nabuccodonosor* qui devient *Nabucco*, sur un livret de Solera, opéra biblique grandiose qui convient parfaitement à Verdi. On y trouve à la fois la violence des passions et le combat politique. La cantatrice Giuseppina Strepponi (1815-1897), qui deviendra la seconde femme de Verdi (1859), tient le rôle éprouvant d'Abigail, et le chœur : « *Va, pensiero* » commence sa fabuleuse carrière.

Verdi est désormais célèbre. Il trouve son style où les passions s'expriment avec justesse grâce à la parfaite adéquation entre le texte et la musique ; l'orchestre acquiert un rôle dramatique, ainsi que le chœur qui agit comme un personnage collectif.

■ Les « dix années de galère » : 1843-1853

En 1844, Verdi commence à acheter des terres non loin de Busseto, à Sant'Àgata, s'y construit une maison de maître et s'organise une économie de *gentelman farmer* avisé : culture de céréales, élevage, laboratoire de charcuterie. Les marges de ses manuscrits d'opéras portent les traces des récoltes et des comptes de son exploitation qu'il tient minutieusement. Mais il demeure compositeur et crée à un rythme incroyablement accéléré, sur des livrets de Solera, Piave ou Cammarano, un nombre impressionnant d'opéras destinés à Milan, Venise, Rome, Naples, Londres, Florence, Paris, Trieste...

■ Les œuvres d'une décennie

Citons ces œuvres de 1843 à 1850 : *Les Lombards* (d'après Grossi, 1843), *Ernani* (d'après Victor Hugo, 1844), *I Due Foscari* (d'après Byron, 1844), *Jeanne d'Arc* (d'après Schiller, 1845), *Alzira* (d'après Voltaire, 1845), *Attila* (d'après Werner, 1846), *Les Brigands* (d'après Schiller, 1847), *Macbeth* (d'après Shakespeare, 1847), *le Corsaire* (d'après Byron, 1848), *La Bataille de Légnano* (d'après Méry, 1849), *Luisa Miller* (d'après Schiller, 1849), *Stiffelio* (d'après Sauvestre et Bourgeois, 1850).

En 1851, *Rigoletto*, d'après Victor Hugo, est le premier opéra de la « trilogie », emblème de la maturité du compositeur, suivi, en 1853, du *Trouvère*, d'après Gutiérrez, et de *La Traviata*, d'après Alexandre Dumas fils. Les héros de ces trois opéras, le bouffon Rigoletto, la gitane Azucena et la demi-mondaine Violetta sont des marginaux qui combattent contre le pouvoir en place, les idées reçues et, pour cela même, destinés à être piétinés par la société.

Les sommets

■ De Paris au Caire

En 1855, Verdi reçoit une commande de l'Opéra de Paris à l'occasion de l'Exposition universelle. Le livret imposé est dû à l'inévitable Scribe avec lequel Verdi ne s'entend pas du tout, de même qu'il ne supporte pas les conditions de travail habituelles dans cette grande maison parisienne. *Les Vêpres siciliennes* verront cependant le jour, étrange sujet choisi par la France puisqu'il relate le massacre des Français par les Siciliens en 1282, à Palerme. Cela s'est passé il y a si longtemps que les Parisiens ne prennent pas garde à l'incongruité du sujet !

En 1857, reprise à Rimini du peu réussi *Stiffelio* sous le titre d'*Aroldo* qui tombe tout comme la première version.

Simon Boccanegra (livret de Piave, d'après Gutiérrez) est donné à Venise en 1857.

Un bal masqué (livret de Somma, d'après Scribe), composé pour l'Opéra de Naples en 1859, narre l'assassinat d'un roi sous le prétexte d'un pseudo-adultère. La censure demande à Verdi d'édulcorer le sujet ; Verdi refuse. Il devient alors le symbole du soulèvement en faveur de l'unité italienne, son nom, de plus, offrant l'acrostiche suivant :

V-ictor

E-mmanuel

R-oi

D'

I-talie

La foule hurle : « *Viva Verdi !* » L'opéra est finalement créé à Rome dans le calme : elle est très bien reçue.

La Force du Destin (livret de Piave d'après le duc de Rivas) est créée à Saint-Pétersbourg en 1862 : un franc succès malgré sa durée (quatre heures). Verdi écrit à son éditeur Ricordi (Milan) : « Résultat : bon. Interprétation : très, très bonne. Décors et costumes d'une grande opulence. »

En 1865, Verdi est de nouveau à Paris pour la version française de *Macbeth*.

Don Carlos, d'après Schiller sur un livret de Méry et du Locle (1832-1903), est créé en français à l'Opéra de Paris en 1867, malgré les relations ambiguës que Verdi entretient avec cette pesante maison. L'œuvre est colossale : elle dure quatre heures et reçoit un accueil très froid du public et de certains critiques

parisiens comme Bizet, tandis que Rossini en perçoit toute la richesse. Cet opéra est bientôt traduit en italien par Lauzières et Zanardini sous le titre de *Don Carlo*, et remporte un vif succès à Londres et à Bologne. Il entrera à la Scala de Milan en 1884. Le sujet est cher à Verdi : il s'agit de passions amoureuses contrariées, de rivalité entre le pouvoir temporel et le pouvoir spirituel, de révoltes contre le sectarisme le plus autoritaire et d'amitié indéfectible. L'œuvre est l'une des plus achevées de Verdi, qui la remaniera plusieurs fois.

Désormais, Verdi est au rang des plus grands compositeurs lyriques de l'histoire de la musique : il peint pour le théâtre l'horreur des destinées, aussi bien celles des rois que celles des humbles.

En 1870, le khédive d'Égypte passe commande à Verdi d'une œuvre pour l'inauguration du canal de Suez ; ce sera *Aïda*. Du Locle et Mariette Bey (1821-1881), ce dernier grand égyptologue qui porte fièrement le titre de « bey », sont les auteurs du livret. *Aïda*, créée au Caire le 24 décembre 1871, est reçue triomphalement et conquiert le monde très rapidement.

Verdi est adulé, mais ressent la fatigue de toutes ces années d'un travail incessant, des voyages, des discussions sans fin avec les directeurs et les interprètes. Il publie cependant un *Quatuor* en 1873. Cette même année, son ami Manzoni, poète, chantre de la cause italienne, meurt : Verdi compose à sa mémoire un grandiose *Requiem*, lui, l'anticlérical déclaré qui ne méconnaît cependant pas la force de la prière.

Les accomplissements

■ Arrigo Boïto (1843-1918)

En 1879, Verdi rencontre Arrigo Boïto, jeune poète de trente ans plus jeune que le maître, fils d'un peintre italien et d'une aristocrate polonaise. Boïto est musicien, a déjà composé un opéra, *Mefistofele*, dont il avait écrit le livret, représenté à la Scala en

1868 : un échec qui apprend beaucoup au jeune auteur ; il prend alors conscience de l'existence de l'opéra allemand en pleine mutation depuis le début du XIX^e siècle. Boïto est une personnalité éminente du nouveau courant littéraire italien, *la Scapigliatura* (« la Bohème »).

Boïto pousse Verdi à revoir *Simon Boccanegra*, « le Vieux Chien battu » comme le surnommait son auteur. Le poète modifie le livret, le compositeur refonde la musique : dans cette version donnée à Milan en 1881, « le Vieux Chien battu » devient un grand succès et *Simon Boccanegra* sera désormais représenté ainsi.

Notons que Verdi se bat sans cesse pour la défense des « droits d'auteur », nouveauté dans le monde de l'opéra : jusque-là les directeurs s'enrichissaient, en cas de succès, sur le dos des auteurs, compositeurs et librettistes, payés de leur travail lors de la « commande » et destinés à produire sans cesse pour vivre, sans retombée financière due aux représentations de leurs œuvres, lucratives pour les interprètes et organisateurs de spectacles.

■ *Otello ou Chocolat*

Verdi écrit en 1879 à son éditeur Ricordi pour lui expliquer la naissance d'un *Otello* (orthographe italienne), d'après l'*Othello* de Shakespeare : « Vous savez comment est né le projet *Chocolat* (le personnage d'Othello est un Maure). Vous dîniez avec quelques amis et moi. Nous parlions de l'*Othello* de Shakespeare et de Boïto. Le lendemain, Faccio (ami compositeur de Boïto) vint à mon hôtel flanqué de Boïto. Trois jours plus tard, Boïto m'apportait une ébauche d'*Otello* que je trouvai bonne après l'avoir lue. Mettez cela en vers, lui demandai-je, il en sortira toujours quelque bonne chose pour vous, moi ou un autre. »

Le *Chocolat* métamorphose le maître : désormais Verdi, sous la double influence de Shakespeare et du jeune Boïto, renouvelle son art. Le destin n'est plus seul en cause dans l'évolution des personnages ; il fait intervenir la complexité psychologique de

chacun, ambiguïtés, échecs, complexes d'infériorité, homosexualité, volonté de puissance. Plus que drame de la jalousie, *Otello* est celui du doute sous toutes ses formes.

Primitivement, Verdi voulait donner pour titre à son opéra le nom du traître, Iago. Il conserve finalement celui du « Maure de Venise », *Otello*.

■ Le triomphe d'*Otello*

5 février 1887 : triomphe d'*Otello*, d'après Shakespeare sur un livret de Boïto, à la Scala de Milan. Giuseppina Strepponi, femme de Verdi, écrit à une amie : « [les ovations] étaient assourdissantes voire délirantes [...] mais j'avoue mon émotion, car cette admiration, cette passion étaient le fruit d'une grande reconnaissance, d'une affection réelle qui n'ont jamais manquées à Verdi durant toute sa carrière ! C'est à Milan qu'il avait montré les premières preuves de son immense talent et c'est à Milan qu'il offre les derniers fruits de son génie ! Le génie de Verdi est lié au *Risorgimento* de l'Italie. »

Verdi est décoré par le roi Umberto I^{er} de l'Ordre de Saint Maurice et de Saint Lazare. Verdi l'en remercie en ces termes : « Je suis profondément reconnaissant à Votre Majesté, notre roi, d'avoir eu la bonté de se rappeler mon humble nom. L'honneur qu'Elle a voulu me conférer est sans commune mesure avec le modeste travail accompli durant ma longue, voire trop longue, carrière artistique. Cet éminent honneur me laissera un souvenir précieux pour ce qu'il me reste à vivre dans la paisible solitude de mon village. »

Verdi pense sincèrement en avoir terminé de sa vie de compositeur d'opéra : il avait pris congé, dans la gloire, de l'orchestre de la Scala. Avec sa femme, il s'occupe de l'hôpital qu'ils ont tous deux fondé à Villanova sull'Arda. Sa ferme et son élevage l'absorbent et il offre à ses amis, la cantatrice Teresa Stolz et son éditeur Ricordi, des épaules de porcs de son élevage accompagnées de la recette qui convient.

■ L'éclat de rire final : *Falstaff* ou *Gros-Ventre*

Mais Verdi n'a pas dit son dernier mot : tous ces drames demandent un bouquet final en forme d'éclat de rire ! Il lit et relit tout ce qui tourne autour du personnage de sir John Falstaff chez

Shakespeare : au début de l'été 1889, il s'absorbe dans *Les Joyeuses Commères de Windsor*, *Henry IV*, *Henry V*, trilogie où apparaît le plantureux Falstaff qui inspira Orson Welles (1915-1985) au cinéma (comme *Othello* en 1952) avec sa magnifique adaptation de ces mêmes pièces pour son *Falstaff* de 1965.

Verdi écrit à Boïto lorsqu'il découvre le livret de *Falstaff* : « En esquissant *Falstaff*, avez-vous pensé au nombre d'années que je collectionne ? Bien sûr, vous me répondrez en exagérant ma bonne, excellente, robuste santé. J'en conviens. Cependant vous m'accorderez que je prends le risque de me voir accuser de légèreté en acceptant ce travail ! – Et si j'en étais incapable ? Et si je ne pouvais achever la partition ? Vous auriez gâché temps et énergie pour rien et je ne m'en sentirais quitte pour tout l'or du monde. » Verdi ajoute : « Quelle joie ! Dire au public : nous revoilà !! Venez voir !! »

Durant le travail d'écriture de Boïto, Verdi, comblé d'honneurs, s'occupe de ses anciens interprètes nécessaires et des musiciens sans travail. Il songe à la fondation d'une *casa di riposo* (« maison de retraite ») pour laquelle il achète un terrain près de Milan.

Toutefois, en 1891, Verdi est amer et triste car tous ses amis et collaborateurs meurent. Il doit pourtant trouver en lui la verve que mérite un sujet aussi truculent. Il écrit à Boïto : « Gros-Ventre ne bouge pas. Je suis bouleversé et incapable de me concentrer. » Une lettre à Ricordi, son éditeur : « Quand j'étais jeune, je pouvais rester à ma table dix ou douze heures, même quand je n'étais pas dans mon assiette !!! Plus d'une fois, j'ai travaillé de quatre heures du matin à quatre heures de l'après-midi sans rien d'autre dans l'estomac qu'un petit café [...]. À l'époque, je maîtrisais à la fois mon corps et mon temps. Hélas, ce n'est plus le cas. »

Mais quelques mois plus tard, Verdi à Boïto : « Gros-Ventre devient fou. Parfois il demeure immobile, il dort, il est grognon. Parfois il crie, court, saute et dévaste tout. Pour le moment, je laisse faire, mais, s'il persiste, il aura droit à une muselière et à une camisole de force. » Réponse de Boïto : « Magnifique !

Laissez-le faire, courir ; cela n'importe guère s'il casse glaces et meubles de votre chambre : vous en achèterez d'autres. S'il casse le piano : quelle importance, vous en achèterez un autre. Qu'il casse tout, mais que la *grande scène* y soit. Hourrah ! [...] Quel pandemonium ! Mais un pandemonium rayonnant comme le soleil, aussi fou que tout un asile !!... »

L'œuvre avance mais Verdi se heurte à des difficultés avec la distribution. Verdi et Giuseppina sont cependant persuadés que cet opéra va ouvrir une ère nouvelle dans le monde du théâtre lyrique.

Enfin, le 9 février 1893, c'est la création de *Falstaff* à la Scala de Milan. Un triomphe : l'opéra est applaudi tant par le roi et la reine que par toute la population. Verdi sait, dit et écrit que c'en est maintenant terminé, bien qu'il ait encore beaucoup à dire.

Les dernières années

■ Une nouvelle forme d'opéra

Le vieux maestro représente pour la jeune génération, Boïto en tête, un nouvel essor pour l'opéra italien. La sûreté d'écriture et l'efficacité théâtrale des ensembles de solistes dans *Falstaff* portent la marque d'un créateur qui redonne vie à un genre qui avait plusieurs fois failli sombrer dans les conventions.

■ Le testament musical

On veut l'anoblissement de Verdi qui se récrie. Quant au roi, il a ce mot : « Pour l'homme qui règne sur l'art dans le monde entier, quelle vanité d'être, en Italie, marquis de Busseto ! »

Verdi envoie à Ricordi, son éditeur, la partition manuscrite de son dernier opéra avec cette note :

« Dernières pensées sur *Falstaff*

C'est fini !

Allez, allez, mon vieux John

Va ton chemin

Jusqu'où tu le pourras...

Drôle de coquin,

Sincère toujours, malgré

Tes mascarades changeantes, toujours

Et partout !!

Va donc, allez, allez, Adieu ! »

Verdi, en saluant son Gros-Ventre, quitte le monde lyrique, avec, pour conclusion, ce mot de Sir John : « *Tutto il mondo è burla !* » (Quelle farce que le monde !).

■ La fin

Le 21 janvier 1901, Verdi est frappé d'une attaque et meurt le 27 (jour anniversaire de la naissance de Mozart, le 27 janvier 1756).

Boïto décrit ainsi la fin de Verdi à un ami : « Il mourut avec grandeur, comme un formidable héros, dans le silence. »

Toute l'Italie porte le deuil de celui qui fut et demeure la grande figure, le symbole même du *Risorgimento*. Ses funérailles furent grandioses, en l'église Saint-François-de-Paule, à Milan ; il repose, aux côtés de Giuseppina, dans la chapelle de la maison de retraite qu'ils avaient construite à Milan ; près d'eux, une plaque à la mémoire de la première femme de Verdi, Margherita Barezzi, fille de son bienfaiteur.

Le misérable jeune homme refusé au Conservatoire de Milan est devenu l'un des plus forts symboles d'un art, d'une nation, d'un type de société ; il a su, ainsi qu'il le disait, « inventer le vrai ».

Opéra phare : *Simon Boccanegra* de Giuseppe Verdi, 1881

Le cadre de la composition

L'œuvre, créée en premier lieu en 1857, fut remaniée par Verdi lui-même et par Arrigo Boïto, à la demande de l'éditeur Ricordi, pour sa reprise à la Scala de Milan, le 24 mars 1881. L'opéra s'appuie sur une pièce (1843) du poète romantique espagnol Antonio Garcia Gutiérrez (1813-1884) ; il comprend un prologue suivi de trois actes. Le livret est de Francesco Maria Piave et Giuseppe Montanelli, revu par Arrigo Boïto.

Les sources du livret

La pièce de Gutiérrez met en scène l'élection (1339) du premier doge à Gênes. Amour, liens familiaux et rivalités politiques s'entremêlent autour de ce premier doge historique, Simone Boccanegra (?-1362) : du parti des Gibelins (parti du peuple, héritier des tenants des Hohenstauffen et favorables à l'empereur romain germanique), il est en lutte avec les Guelfes (parti de l'aristocratie, tenants des Welfen et favorables au pape). Mais Boccanegra se bat aussi contre des membres de son propre parti, jaloux de son pouvoir. Il meurt empoisonné en 1362.

Le livret

Prologue : une place, à Gênes, devant le palais des Fieschi. La ville a décidé d'élire un doge. Paolo soutient Simon Boccanegra, un valeureux corsaire, candidat du peuple en face de l'aristocrate Fiesco de la famille des Fieschi. Mais Simon aime Maria, la fille de Fiesco, sans pouvoir l'épouser en raison des différences de milieux sociaux. Devenir doge lui permettrait d'épouser celle qu'il aime, mais Fiesco est inflexible, bien que Maria et lui aient eu une fille qui porte le même nom que sa mère, Maria. Simon découvre que celle qu'il aime, Maria, mère de Maria, vient de mourir au moment où la foule l'acclame en le reconnaissant pour doge.

Acte I : I^{er} tableau - Vingt-cinq ans plus tard... Le palais des Grimaldi. L'héritière, Amelia Grimaldi, que veut épouser Paolo, est la pupille de Fiesco qui a pris pour nom Andrea ; elle dit son amour pour Gabriele Adorno, ennemi de Simon. Gabriele paraît pour demander à Amelia de devenir sa femme. Amelia lui révèle alors qu'elle n'est qu'une pauvre orpheline à laquelle Fiesco-Andrea, à la mort de la vraie Amelia Grimaldi, a fait endosser l'identité de celle-ci afin que l'immense fortune des Grimaldi ne tombe pas entre les mains du doge. Gabriele aime la jeune fille quelles que soient ses origines. Bientôt le doge survient et il se révèle que la fausse Amélia est la vraie fille de Maria et de Simon, la jeune Maria.

2nd tableau – la chambre du Conseil au palais du doge. Simon préside une séance, tandis qu'une révolte éclate, fomentée par Paolo qui d'ami est devenu traître, dépit de se voir refuser par Simon la main d'Amélia-Maria. Survient Gabriele Adorno qui a tué un certain Lorenzino, chargé d'enlever Amélia-Maria pour le compte d'un homme puissant dont il n'a pas révélé le nom. Gabriele croit à tort qu'il s'agit du doge ; apparition soudaine d'Amélia-Maria qui s'interpose entre les deux hommes. Confusion générale que le doge parvient à calmer ; il décide de garder prisonnier Gabriele avec Fiesco-Andrea jusqu'à ce que les comploteurs soient démasqués. Tous maudissent les traîtres ; Paolo est contraint par Simon de se joindre à cette malédiction qu'il prononce, en fait, contre lui-même.

Acte II : les appartements du doge. Paolo est terrifié par cette malédiction. Pour se venger, il verse un poison à action lente dans la carafe de Simon posée sur une table. Non content de cette perfidie, il fait amener Fiesco-Andrea pour que celui-ci assassine Simon durant son sommeil ; Paolo essuie un refus devant une telle bassesse. Puis Paolo s'adresse à Gabriele pour lui révéler les projets coupables que Simon nourrirait envers la vertu d'Amélia-Maria. Mais cette dernière paraît et, après de nouvelles péripéties, parvient à calmer Gabriele. Simon boit le poison et s'endort. À son réveil, il voit Gabriele et lui révèle qu'Amélia-Maria est sa fille et qu'elle lui a confessé son amour pour lui dont le nom figure parmi ceux des conjurés. La jeune fille réconcilie les deux hommes et Gabriele se met au service de Simon qui lui accorde la main de celle qu'il aime.

Acte III : intérieur du palais du doge. La révolte contre le doge est matée ; on rend son épée à Fiesco, libre désormais, acte de clémence de Simon. On amène Paolo condamné à mort qui révèle à Fiesco qu'il l'a vengé en empoisonnant le doge. On célèbre le mariage de Gabriele et d'Amélia-Maria. Fiesco attend Simon pour lui révéler son empoisonnement dont il abhorre la déshonorante lâcheté et lui dire son vrai nom. Entre le doge, affaibli, qui n'a envers son ancien ennemi que paroles de paix et lui révèle que sa pupille n'est autre que sa petite-fille. Les jeunes mariés entrent et Simon apprend à Amélia-Maria que Fiesco est son grand-père, père de sa mère morte il y a vingt-cinq ans (au début de l'opéra). Le doge, à l'agonie, appelle ses conseillers et désigne son successeur, Gabriele Adorno, devenu son gendre. Simon meurt tandis que Fiesco annonce au peuple que son doge n'est plus. Prières de la foule alors que sonne le glas.

Les personnages

Personnage féminin

Amélia Grimaldi-Maria Boccanegra : soprano

Personnages masculins

Simone Boccanegra : baryton

Fiesco-Andrea : basse

Gabriele Adorno : ténor

Paolo : basse

Vie de l'œuvre

Cet opéra ne fut pas accueilli dans l'enthousiasme lors de la première version de 1857. En 1881 (deuxième version), le public est encore dérouté par cette œuvre longue, pourtant subtile quant au traitement des personnages : la psychologie y est fouillée sans manichéisme.

La partie orchestrale est somptueuse et devient partenaire des acteurs tout au long du drame. *Simon Boccanegra* est dorénavant considéré comme l'un des chefs-d'œuvre de Verdi : il narre les événements nombreux et contradictoires de l'histoire des princes et des peuples, liée à des situations privées aux retentissements politiques.

Chapitre 11



L'opéra français dans la seconde moitié du XIX^e siècle

Jacques Offenbach (1819-1880) : le plus Parisien des Allemands

Pendant quinze ans, un Allemand règne sur Paris, Jacques Offenbach. Né à Cologne, il arrive en France en 1833 pour entrer au Conservatoire. Il doit gagner sa vie et devient violoncelliste à l'orchestre de l'Opéra-Comique.

Un événement politique majeur se produit le 2 décembre 1851 : le neveu de Napoléon I^{er}, Charles-Louis-Napoléon Bonaparte (1808-1873), président de la II^e République depuis 1848, proclame la restauration de l'Empire avec une constitution à sa mesure, restreignant le pouvoir législatif au profit du pouvoir exécutif. Le prince-président, devenu Napoléon III, exerce une véritable dictature, mène de nombreuses campagnes et favorise la bourgeoisie pour en faire son alliée ; en 1853, il épouse Eugénie de Montijo (1826-1920), une catholique espagnole qui sera de plus en plus envahissante dans la vie politique. Rappelons que nous lui devons la guerre de 1870, cuisante défaite pour la France qui aura sa sanglante revanche en 1914-1918, du vivant de l'ex-impératrice !

Durant le Second Empire, le « libéralisme » ne contrôle plus ses exigences tandis que le monde ouvrier ne cesse de s'accroître et de s'appauvrir. La bourgeoisie s'enrichit, on danse sur un volcan aux airs d'Offenbach, toute l'Europe accourt à Paris ; cela s'achève brutalement par le désastre de Sedan et la capitulation de Napoléon III, le 4 septembre 1870, date qui marque le début de la III^e République. S'ensuivra la Commune, en 1871, un mouvement révolutionnaire qui sera réprimé dans le sang.

Jacques Offenbach, chantre de la période euphorique, trouve ses partenaires lorsqu'il rencontre ses futurs librettistes, Ludovic Halévy (1834-1908), neveu du compositeur Jacques Fromental Halévy, auteur de *La Juive* (1835), lui-même écrivain finement observateur de la société, et Henri Meilhac (1831-1897), auteur de comédies de boulevard.

Les opérettes dues à ce trio – Offenbach et ses deux librettistes associés, Meilhac et Halévy – atteignent ce que Nietzsche appelle « la forme suprême de la drôlerie ». Les moyens employés : le pastiche du grand opéra, la dénonciation burlesque du régime en place, le renversement des idées reçues.

L'œuvre d'Offenbach est inégale, mais de grandes réussites la couronnent : *Orphée aux Enfers*, *La Belle Hélène*, *La Vie parisienne*, *La Grande-Duchesse de Gérolstein* (peut-être la plus mordante) sont créées entre 1858 et 1867.

La cocasserie au vitriol cultive le second degré où domine l'ironie.

Offenbach est l'auteur d'une centaine d'opérettes tant en français qu'en allemand, témoignage d'un travail acharné.

Son unique opéra, *Les Contes d'Hoffmann* (1881), ne sera pas représenté de son vivant.

Charles Gounod (1818-1893) : un abbé au théâtre

■ Une vocation partagée

Écartelé entre un mysticisme superficiel et le monde merveilleux du théâtre, Charles Gounod révèle très tôt une personnalité infatuée d'elle-même. Il obtient le Prix de Rome en 1839 et, jusqu'en 1850, ne compose que de la musique religieuse, fasciné par Lacordaire qu'il avait rencontré durant son séjour à la villa Médicis. Sujet à des crises de religiosité, il envisage d'entrer dans les ordres.

Mais il tient à devenir célèbre, ce qui le mène à la composition d'opéras. Ami de la grande cantatrice Pauline Viardot, celle-ci le guide lorsqu'il compose son premier opéra en 1851, *Sapho*, qui tombe malgré la beauté de l'air final.

■ Les œuvres

Retenons les plus célèbres :

- 1859 : Gounod s'attaque à *Faust*, d'après Goethe. Les librettistes Barbier et Carré édulcorent la célèbre légende jusqu'à la réduire à une succession d'anecdotes. L'écriture musicale est de qualité et l'œuvre connaît un grand succès depuis sa création au Théâtre-Lyrique ;
- 1864 : *Mireille*, d'après le long poème de Frédéric Mistral, révèle le sens dramatique de Gounod ;
- 1867 : *Roméo et Juliette*, d'après le drame de Shakespeare. Cette fois encore, l'original subit des altérations douloureuses, d'autant plus que Gounod aurait pu traiter dignement ce sujet s'il avait été moins attaché au succès immédiat et facile. Il possède la veine dramatique mais se laisse circonvenir par les *desiderata* des chanteurs qui font passer leurs prouesses vocales avant toute autre considération.

Le Second Empire affadit les goûts pour complaire à ceux qui le soutiennent. Pour Debussy, Gounod, qui n'hésite pas à faire des « emprunts » à Verdi quand le besoin s'en fait sentir, représente « un moment » de l'opéra français.

Jules Massenet (1842-1912) : « victime des belles écouteuses »

■ Un compositeur de son temps

C'est Claude Debussy, dont Massenet sut percevoir le génie révolutionnaire, qui le dit « victime des belles écouteuses ». Cet homme, extraordinairement doué, obtient le Prix de Rome en 1863. Jamais il ne cesse de vouloir plaire. De Debussy toujours : « Il avait le génie des teintes claires et des mélodies chuchotantes dans des œuvres faites de légèreté. »

■ Les œuvres

Retenons les plus attachantes :

- 1881 : *Hérodiade*, sujet emprunté à la Bible, d'après *Hérodiades* de Gustave Flaubert ;
- 1884 : *Manon*, d'après l'abbé Prévost ;
- 1892 : *Werther*, d'après Goethe ;
- 1894 : *Thaïs*, d'après Anatole France ;
- 1902 : *Le Jongleur de Notre-Dame*, d'après un fabliau médiéval anonyme, son ouvrage peut-être le plus touchant qui exprime la spiritualité de l'artiste. Écrit à Egreville, ce *Jongleur* fut ciselé en gâtinais.

Massenet délivre une musique admirablement écrite, sans autre souci que le plaisir immédiat qu'elle donne au public.

Georges Bizet (1838-1875) : un destin brisé

■ Une personnalité parmi des maîtres

Cette seconde partie du XIX^e siècle est riche en talents : Gustave Charpentier (1860-1956), auteur de *Louise* (1900) ; Édouard Lalo (1823-1892), auteur du *Roi d'Ys* (1888) ; Emmanuel

Chabrier (1841-1894), auteur de *L'Étoile* (1877), qui eut ce mot fameux à propos de la musique médiocre : « C'est de la musique que c'est pas la peine. »

Une figure domine cette période, Georges Bizet. Il fut l'élève de Gounod ; entré au Conservatoire à dix ans, il obtient son Prix de Rome et passe les trois plus belles années de sa vie à la villa Médicis (1857-1860). Il cherche son style mais demeure longtemps inhibé par les maîtres qu'il vénère : Mozart, Rossini, Beethoven, Verdi, Wagner. Heureusement, une commande de l'Opéra-Comique l'oblige à écrire *Les Pêcheurs de Perles*, en 1863, sur un livret de Cormon et Carré. L'œuvre fut bien mal reçue et trouva un seul défenseur, Hector Berlioz. En 1866, c'est le Théâtre-Lyrique qui se tourne vers Bizet, en lui proposant un livret d'après Walter Scott, *La Jolie Fille de Perth*. L'œuvre, à contre-courant de la mode, est créée avec succès malgré un livret impossible de Vernoy de Saint-Georges et Adenis.

Une nouvelle commande de l'Opéra-Comique, en 1872, et c'est l'échec retentissant de *Djamileh*, d'après Musset, tandis que la musique de scène de *L'Arlésienne* triomphe.

■ La gloire posthume : *Carmen*

Bizet se remet au travail pensant tenir, cette fois, son chef-d'œuvre. Il demande à Meilhac et Halévy un livret d'après *Carmen* de Prosper Mérimée. Mais Bizet subit-il le sort funeste de son héroïne promise à une mort prématurée ? Il meurt lui-même à trente-sept ans sans que la cause de sa disparition ait jamais été éclaircie.

Carmen, créée en mars 1875 à l'Opéra-Comique, est mal reçue. On dit que Bizet en mourut de désespoir ! Il ose mettre sur la scène des situations inconvenantes dans une Espagne traitée musicalement avec la plus grande authenticité : le public et la critique ne le lui pardonnent pas. Mais, aux lendemains de sa mort, le succès ne se fait plus attendre ; il ne s'est jamais démenti : *Carmen* demeure l'un des opéras les plus joués au monde. Nietzsche en dit : « Quelle perfection que cette musique ! »

■ La salle Favart ou l'Opéra-Comique de Paris

L'histoire de cette salle est émaillée de tribulations administratives toujours d'actualité. Elle fut pourtant à l'origine de nombreuses créations et reprises.

Jusqu'au début des années 1970, elle fut, de plus, une pépinière de talents où les chanteurs français faisaient leurs grands débuts et y conduisaient une importante partie de leur carrière.

Le répertoire de l'Opéra-Comique est spécifique, de Monteverdi à des œuvres contemporaines. Ces opéras sont maintenant montés dans des salles pour lesquels ils n'ont pas été conçus, des salles beaucoup trop vastes (voire des stades) dans un souci de rentabilité qui fait fi des impératifs de l'art lyrique : il est toujours possible d'augmenter le nombre d'instrumentistes d'un orchestre, alors que les chanteurs ne seront jamais pourvus que de deux cordes vocales chacun !

Depuis le début des années 1970, l'Opéra-Comique (ou salle Favart) attend de retrouver sa vocation, donc son lustre.

Opéra phare : *Les Contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach, 1881

La chute du Second Empire entraîne celle d'Offenbach. Il est très affecté d'être ainsi assimilé à un régime qu'il avait pourtant contribué à critiquer par la plaisanterie. Il tente de réaliser son rêve : écrire un opéra. Ce seront *Les Contes d'Hoffmann*, d'après Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), qu'il laisse inachevés. L'œuvre, complétée par Ernest Guiraud, est créée à l'Opéra-Comique, le 10 février 1881, après la mort d'Offenbach.

Les Contes d'Hoffmann révèlent les obsessions de l'« amuseur » que fut Offenbach : le spectre de la mort lié à une présence démoniaque, complice de l'art et destructrice de l'amour.

Le livret

L'opéra raconte l'histoire d'un homme, Hoffmann, miné par l'alcoolisme, en quête perpétuelle de la femme idéale mais poursuivi par un personnage satanique, revêtant différentes formes (Lindorf, Coppélius, Dapertutto, le docteur Miracle) qui fait échouer toutes ses tentatives après avoir fait mine de les favoriser. Chacune des femmes auxquelles s'attachent les fantasmes d'Hoffmann est déshumanisée jusqu'à ne représenter que des extrêmes, des créatures de cauchemars. Elles se présentent comme suit :

- Stella est une cantatrice, interprète idéale des héroïnes mozartiennes. Elle est inaccessible par essence pour un poète aviné qui n'aspire pourtant qu'à elle ; elle lui est ravie par le démoniaque Lindorf, plus conforme à la personnalité de la cantatrice ;
- Olympia est un automate qu'Hoffmann, abusé par son constructeur, Spallanzani, et par Coppélius, l'opticien satanique, prend pour la plus exquise des jeunes filles, docile et rompre aux exercices de salon, le chant et la danse ;
- Antonia est une jeune fille, pure et naïve, douée d'une voix enchanteresse. Mais une maladie de poitrine lui rend le chant fatal et la met à la mort. Le Docteur Miracle l'incite à chanter dans l'unique but de la tuer ;

– Giulietta est une courtisane vénitienne plus sensible aux diamants qu'à la passion amoureuse. Elle a conclu un pacte avec Dapertutto, le diable, pour obtenir l'âme d'Hoffmann. Ce dernier devient le meurtrier d'un rival, Schlemil, mais parvient à s'enfuir.

Un épilogue nous ramenant à la première scène, une beuverie, on comprend qu'Hoffmann avait sombré dans des rêves agités dus à l'alcool. Il cesse de penser aux femmes pour s'offrir aux seuls charmes de la Muse, la compagne de sa veine créatrice.

Vie de l'œuvre

Les Contes d'Hoffmann sont victimes de leur livret qui dénature la puissance des *Contes* originaux d'E. T. A. Hoffmann : il est adroit mais de ces adresses qui affaiblissent le propos. En cela, ils mettent en évidence « le mal du siècle » dont souffrent les librettistes français qui ont commis des adaptations à la chaîne des grandes pages de la littérature romantique allemande (Goethe, Schiller) et des pièces de Shakespeare : l'ambition musicale cède aux goûts du temps, dictés par une censure féroce, car il ne faut ni choquer la bourgeoisie, ni attaquer le pouvoir tout en se couvrant des ors de chefs-d'œuvre corrosifs aux titres éclatants. Toujours au répertoire, cet opéra est représenté dans le monde entier.



Richard Wagner (1813-1883) : la musique de l'avenir

Né de père incertain

Le 23 mai 1813, naissance à Leipzig de Richard Wagner ; son père meurt en cette même année, ce qui permet à sa mère de se remarier rapidement avec l'acteur, poète et peintre Ludwig Geyer. Ce beau-père (et peut-être père) résume en lui-même ce que Richard cherchera sa vie durant, la réunion de tous les arts dans le concept « d'art total » (*Gesamtkunstwerk*).

Outre Ludwig Geyer, Wagner revendiquera beaucoup de « pères » : Beethoven, Liszt en tête.

Dès 1831, la famille déménage pour s'installer à Dresde où Richard Wagner étudie l'harmonie avec un maître réputé, Weinling. Bientôt le disciple dépasse le professeur qui conseille au jeune homme de voler de ses propres ailes. Dès 1832, celui-ci écrit son premier opéra, *Les Noces*, demeuré inachevé. En 1833, il compose un nouvel opéra, d'après un conte de Gozzi (1720-1806), *Les Fées*, qui ne sera créé qu'en 1888, après la mort du musicien.

Richard Wagner est l'auteur des livrets de tous ses opéras ; pour lui, poème et partition musicale ne font qu'un.

■ Les premières œuvres

Nommé chef d'orchestre à Magdebourg, Wagner donne son premier opéra en 1836, *La Défense d'aimer*, d'après Shakespeare (*Mesure pour Mesure*) : c'est un four !

Il commence à écrire des manifestes sur le théâtre qu'accueille le compositeur Robert Schumann (1810-1856) dans sa *Nouvelle Revue musicale*. Il épouse, en 1836, l'actrice Minna Planer (1809-1866) : le jeune ménage va errer à travers l'Allemagne au gré des engagements de l'un ou de l'autre.

■ De Riga à Paris

En 1837, Wagner est engagé comme Maître de Chapelle à Riga, dans les brumes du Nord. Mais les Wagner quittent en 1839 ces lieux inhospitaliers pour Paris, ville étincelante avec son Grand Opéra occupé principalement par les pièces de Meyerbeer (1791-1864), illustration du style « pompier » lyrique. Rappelons que tous les interprètes célèbres alors chantent ses opéras qui ont pour titres : *Robert le Diable*, *Les Huguenots*, *Le Prophète*, *Le Pardon de Ploërmel*, *L'Africaine*, créés entre 1831 et 1865. Dans le paysage parisien, d'autres compositeurs à la mode sont moins grandiloquents et de meilleur goût : François-Adrien Boïeldieu (1775-1834), avec *La Dame blanche* (1825) ; Daniel François Esprit Auber (1782-1871), avec *la Muette de Portici* (1828) ; Jacques-François Halévy, déjà cité, et Adolphe Adam (1803-1856) avec le célèbre *Postillon de Longjumeau*. L'étoile de Gaspard Spontini, gloire du Premier Empire, n'est pas éteinte : *La Vestale* triomphe depuis 1807.

Les Wagner ont gagné la France par la mer, essayant une atroce tempête qui inspire le compositeur pour le futur *Vaisseau fantôme* ou *Hollandais volant*.

Tout à sa fascination pour le Grand Opéra de Paris, Wagner propose une œuvre à la mesure des lieux : *Rienzi*, tribun romain historique (v. 1313-v. 1354), qui voulut rétablir la République romaine et mourut assassiné. Paris refuse

l'œuvre ; Wagner vit misérablement là où il avait pensé triompher ; il est contraint à faire de la copie de partitions et à écrire des articles sur le théâtre dans *la Gazette musicale*. Il n'arrive à convaincre personne, pas même Berlioz qui discerne son génie mais n'arrive pas à le saisir.

Les grands débuts

■ Les premiers succès

L'Opéra de Dresde, avide de créations, appelle Wagner et donne :

- 1842 : *Rienzi* avec un immense succès ;
- 1843 : *Le Vaisseau fantôme* qui est bien accueilli, sans plus. Et pourtant Wagner vient de trouver le ton de sa création : la faute, la malédiction, la chute, la rédemption par l'amour.

Après cette brillante entrée dans la création lyrique, Wagner demeure à Dresde de 1845 à 1848 pour y composer ses premiers chefs-d'œuvre.

■ Élaboration des poèmes

Durant ces trois années, il écrit *Lohengrin* (partition achevée en 1848) mais ne sait où le faire représenter. Il ébauche les livrets des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg* et de *L'Anneau du Nibelung* ou *Tétralogie*, composé d'un prologue, *L'Or du Rhin* et de trois « Journées », trois opéras enchaînés mais distincts : *La Walkyrie* – *Siegfried* – *Le Crépuscule des Dieux*. Le poème s'inspire de la mythologie germanique que Wagner interprète souverainement dans une langue versifiée, imaginée à des fins dramatiques et musicales.

Remarquons que Wagner n'écrit pas « à la commande » mais élabore son œuvre en solitaire, s'en remettant à la Providence pour la suite...

■ Le coup de feu avec Bakounine

« Celui qui n’a pas vu se pencher sur son berceau la fée de la contestation est voué à la stérilité », écrit Wagner. 1848 est l’année des révolutions dans toute l’Europe ; elle voit Wagner se battre pour l’avènement de la démocratie, seule capable de donner à l’artiste la liberté nécessaire à sa création, et au public l’accès à « la musique de l’avenir ».

Il se lie avec Bakounine (1814-1876), un révolutionnaire anarchiste russe, désireux de ne conserver du « vieux monde » que *La Neuvième Symphonie* de Beethoven. Les deux hommes se retrouvent sur les barricades en 1849, mais l’insurrection est écrasée et Wagner doit fuir Dresde. Il gagne alors Weimar où il est accueilli par Liszt qui lui permet de gagner la Suisse.

■ La Suisse

Wagner est désormais un proscrit, réfugié à Zurich, qui ne retrouvera le sol allemand qu’en 1860. Il écrit des essais sur l’art, principalement *Opéra et drame*, en 1851, et élabore le principe de la « mélodie continue » (*Durchkomponiert*) qui abolit l’opéra « à numéros » où se succèdent récitatifs, ariosos et airs.

Ce petit homme – par la taille – n’a encore présenté que deux opéras au public, écrit des pièces instrumentales et des *Lieder*, mais la part monumentale de son œuvre est déjà en germe : il est engagé dans une croisade qui transformera le monde musical.

Un dur cheminement de pionnier

■ L’admiration active de Liszt

Liszt (1811-1886) est alors directeur du théâtre de Weimar ; comme il a accueilli Berlioz, il accueille un autre inconnu, Wagner, qu’il admire.

1850 : création de *Lohengrin*, au théâtre de Weimar. L’homme providentiel, Lohengrin, s’en vient sur sa nacelle, voguant sur l’Escaut, tirée par un cygne, toute structure antérieure de

l'opéra balayée. La fluidité de la « mélodie continue » conquiert un public qui offre un triomphe à ce bel opéra, admirablement construit, dont jamais l'émotion n'est absente. Dès lors, Wagner s'affirme comme le compositeur de la tendresse : Paul Valéry ne dit-il pas, cité par André Fraigneau, que « Gluck et Wagner sont de merveilleuses machines à émouvoir » ?

En 1851, Wagner écrit un essai, *Une communication à mes Amis*, dans les pages duquel il décrit le cadre matériel, un théâtre, digne de ses œuvres à venir.

■ **Tétralogie et Mathilde Wesendonk**

Fin 1852, tout le poème du *Ring* (*Tétralogie*) est achevé.

En 1852, c'est la rencontre de Wagner avec le ménage Wesendonk, Otto et Mathilde, riches négociants qui feront figure de mécènes auprès de lui – et de Muse pour ce qui est de Mathilde.

En 1853, Wagner édite, hors commerce, le poème *L'Anneau du Nibelung*, à cinquante exemplaires.

La partition du prologue, *L'Or du Rhin*, est achevée en 1854, celle de la « première journée », *La Walkyrie*, l'est en 1856.

Au cours de ces années, Wagner découvre la philosophie de Schopenhauer (1788-1860), auteur du *Monde comme Volonté et comme Représentation* (1818), constat de la souffrance de l'homme qui ne peut être rédimée que par l'art.

La « deuxième journée » de la *Tétralogie*, *Siegfried*, s'élabore jusqu'au deux tiers du deuxième acte durant les années 1856-1857. Wagner laisse en plan son héros dans la forêt et cesse, pour le moment, de composer cette œuvre, le 9 août 1857.

■ **Mathilde - Isolde**

Wagner s'éprend follement de sa bienfaitrice, Mathilde Wesendonk ; il est payé de retour, mais ces deux passionnés sont mariés, pas ensemble cependant ! Wagner compose un

cycle de cinq *Lieder*, pour chant et piano (seul le dernier *Lied Träume* sera orchestré plus tard par lui-même), sur des poèmes de Mathilde Wesendonk : ce seront les *Wesendonk-Lieder*, première mouture de son opéra, *Tristan et Isolde*, consacré à la passion amoureuse.

Wagner est hanté par la légende celtique *Tristan et Iseult*, mise en forme au XII^e siècle par Thomas et Béroul, deux poètes français. Au XIII^e siècle, Gottfried von Strassburg reprend, en allemand, ce thème de la passion amoureuse inextinguible et mortifère sous le titre de *Tristan und Isolde*.

Le poème de Wagner, inspiré du Moyen Âge, est achevé en 1857.

En mars 1859, la partition de *Tristan et Isolde* est achevée, prête pour des représentations.

Mais la vie quotidienne, si elle inspire souvent Wagner, est difficile : Minna est de plus en plus jalouse de Mathilde que Wagner ne quitte pas : les deux ménages Wesendonk et Wagner, cohabitent sur la même propriété, dans deux maisons différentes, il est vrai ! Minna rentre chez elle en Saxe et Wagner s'enfuit à Venise à la suite d'un scandale provoqué par Minna ; Otto Wesendonk s'en émeut, mais Mathilde demeure avec son mari dont l'opulence financière n'a rien à voir avec la fragilité matérielle du génial Richard.

Richard Wagner est expulsé de Venise, possession autrichienne ; il se réfugie à Lucerne.

■ Dernières errances

Wagner s'endette pour des concerts consacrés à ses œuvres qu'il fait exécuter à Bruxelles et Paris. On donne *Tannhäuser* à l'Opéra de Paris en 1861 ; l'œuvre tombe malgré l'enthousiasme de Baudelaire et de Théophile Gautier.

Wagner achève le poème des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg* en 1862 et commence à écrire la partition. Il s'interrompt en 1863, harcelé par les créanciers, s'enfuit à travers l'Europe pour leur échapper, se réfugie à Stuttgart en 1864, quand...

L'admiration d'un jeune roi, fou de musique

■ Le miracle

Il se nomme Louis II de Bavière (1845-1886), de la famille des Wittelsbach. Cousin de l'impératrice Elisabeth d'Autriche, il est rêveur et passionné ; devenu roi à dix-huit ans, en mars 1864, il reçoit Wagner dont il idolâtre les œuvres, dès le 4 mai. Le proscrit est désormais pensionné, adulé et joué. Le 27 septembre 1864, Wagner réveille son Siegfried pour achever la partition de la « deuxième journée » du *Ring (Anneau)*.

Mais les bien-pensants veillent : Wagner, toujours marié à Minna, entretient une liaison affichée avec Cosima (1837-1930), fille adultérine de Liszt et de la comtesse Marie d'Agoult, elle-même mariée au grand chef d'orchestre admirateur et défenseur de l'œuvre de Wagner, le comte Hans von Bülow (1830-1894). Ce dernier refuse le divorce et voit naître, en avril 1865, une petite Isolde von Bülow, dont le père est Richard Wagner, le matin même de la première répétition de *Tristan* dont il doit diriger la création à Munich. Louis II est jaloux de l'amour de Richard et Cosima qui l'exclut d'une intimité qu'il voudrait plus grande avec le compositeur.

Le 10 juin 1865, création, à Munich, de *Tristan et Isolde*. L'œuvre est immédiatement reconnue et applaudie pour sa beauté et comme un fait marquant de l'histoire de la musique.

■ Nouvel exil, nouveaux chefs-d'œuvre

En décembre 1865, Louis II demande à Wagner de quitter Munich en raison du scandale provoqué par sa vie privée et son grand train de maison assuré par les prodigalités du roi. Il s'établit à Tribschen, non loin de Lucerne, avec Cosima, en 1866. Louis II leur rend visite, les soutient financièrement et échange avec Wagner des lettres brûlantes.

La partition des *Maîtres chanteurs* est achevée en 1867.

Wagner s'intéresse à la légende médiévale de *Perceval* (*Parsifal*).

L'année 1868 marque la création des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg*, à Munich. Le poème s'articule autour d'un personnage historique, le cordonnier Hans Sachs (1494-1576), auteur de plus de six mille poèmes. Immense succès de cette œuvre, malgré les réserves du critique Hanslick qui la compte au nombre des « cas musicaux les plus pathologiques ».

Entre-temps, la seconde fille de Richard et Cosima est née et porte le nom d'Eva von Bülow.

Cette même année 1868, Wagner rencontre Nietzsche (1844-1900) à Leipzig, unis par leur admiration commune pour Schopenhauer. Le jeune philosophe voue un enthousiasme sans borne pour l'œuvre du musicien, ancrée dans les grands mythes à l'image de la tragédie grecque. Mais bientôt Nietzsche se détournera de Wagner pour une autre passion : la *Carmen* de Bizet.

En juin 1869, Cosima met au monde un garçon, Siegfried, tandis que Wagner travaille à l'achèvement de son opéra du même nom. Ce fils portera le nom de Siegfried Wagner (1869-1930) et sera un estimable compositeur.

Bayreuth

■ Les affaires de famille s'éclaircissent

Hans von Bülow consent au divorce. Le 25 août 1870, à Lucerne, Richard et Cosima peuvent enfin se marier. La guerre franco-prussienne fait rage.

Richard Wagner écrit son essai sur Beethoven.

■ Le *Ring* ou *Tétralogie*

À partir de 1869, les événements heureux se précipitent pour Wagner.

À la demande de Louis II, le prologue du *Ring, l'Or du Rhin*, est créé à Munich.

En 1870, dans les mêmes conditions, création de la « première journée » du *Ring, la Walkyrie*.

Wagner songe à s'établir à Bayreuth, petite ville de la Haute-Franconie, sur le territoire de Bavière : il est ainsi toujours dans le royaume de son cher Louis II, mais loin de Munich, des bourgeois de cette ville catholique qui ne peuvent accepter son mode de vie libre et dispendieux.

Il peut enfin construire le théâtre qu'il avait imaginé, adapté à sa conception dramatique, à l'« art total ». Louis II se montre d'une grande générosité. La première pierre du *Festspielhaus* « théâtre du festival », construit par l'architecte Semper (1803-1879), est posée le jour de l'anniversaire de Wagner, le 22 mai 1872 : il a cinquante-neuf ans. À cette occasion, il dirige la *Neuvième Symphonie* de Beethoven.

Le *Festspielhaus* de Bayreuth est construit de telle façon que le son de l'orchestre arrive au public derrière les chanteurs et non devant, comme il en est de tous les théâtres lyriques : en effet, la fosse d'orchestre est couverte et renvoie le son au fond de la scène. Ainsi la voix des chanteurs ne disparaît pas dans les riches sonorités d'un orchestre important aux cuivres nombreux. Wagner, auteur du poème de tous ses opéras, ne veut pas que le texte soit en retrait ni les chanteurs sacrifiés : il révèle au contraire la complexité de leur art qui unit paroles et musique, s'exprimant dans une mise en scène appropriée.

La « troisième et dernière journée » du *Ring, Le Crépuscule des Dieux*, est achevée en novembre 1874.

■ Wahnfried

Tel est le nom de la villa qu'occupe, à Bayreuth, la famille Wagner autour de Richard et Cosima. Ce mot est intraduisible en français ; le germaniste François Poncet nous livre sa

signification dans l'appareil critique (édition de La Pléiade, 2008) d'*Orages d'acier* de Ernst Jünger (1895-1998) : « [le] nom de la maison de Wagner à Bayreuth, dont le jardin abrite aujourd'hui son tombeau, [est] un composé associant *Wahn/illusion, folie* et *Frieden/paix*. Il résume l'inscription que Wagner fit apposer [sur cette maison] : *Dort wo mein Wännen Frieden fand/Là où mes folies trouvèrent la paix*. »

■ Wagner et le nazisme

Rappelons que Wagner est mort en 1883 et que Hitler est arrivé au pouvoir, légalement, en 1933. Les Nazis ont récupéré un certain nombre de valeurs et d'œuvres qui leur étaient nécessaires bien que complètement étrangères à leur idéologie ; si les dignitaires nazis avaient compris les œuvres de Richard Wagner, en particulier son immense *Tétralogie*, ils y auraient vu que leur ascension serait suivie d'une chute effroyable, conflagration, cataclysme général (*Le Crépuscule des Dieux*). Dans la démesure, les mêmes causes provoquent les mêmes effets.

L'apothéose

■ Le Festival de Bayreuth

Le *Festspielhaus* est achevé en 1875. Le premier Festival de Bayreuth, présidé par l'empereur d'Allemagne, Guillaume I^{er}, a lieu en 1876. À cette occasion est donnée la première du *Ring* en son entier : le prologue et les « trois journées » sont représentés intégralement en quatre soirées.

Les critiques et musicologues soulignent le système de référence dont s'était déjà servi Wagner dans *Tristan* : personnages, objets ou thèmes sont désignés chacun par un « motif », unis au flot musical, dynamique créative favorable à l'enchaînement des situations. Les musicologues nommeront ce système *Leitmotiv/motif conducteur*.

« Le Festival » remporte un succès aussi considérable que le déficit financier est abyssal : il faudra attendre 1882 pour organiser le deuxième festival.

■ L'ultime célébration

Wagner reprend en 1877 son *Parsifal* qu'il achève à Palerme en janvier 1882. Cet hymne à l'Agapè, ou amour divin, au détriment de l'Erôs, ou amour charnel, n'est pas du goût de Nietzsche qui se détourne alors définitivement de Wagner.

Le 26 juillet 1882, *Parsifal* est créé au cours du deuxième Festival de Bayreuth. Malgré sa difficulté, l'œuvre tout empreinte de spiritualité, est bien reçue par le public.

■ Mourir à Venise

Wagner souffre d'angine de poitrine : fin 1882, toute la famille et les nombreux domestiques s'installent à Venise dans les quinze pièces de l'entresol du palais Vendramin-Calergi, propriété du comte de Chambord, duc de Bordeaux, prétendant au trône de France sous le nom d'Henri V.

Le 13 février 1883, Richard Wagner succombe à une crise d'angine de poitrine. Il venait d'écrire : « Cependant, l'émancipation de la femme ne se fera que dans des convulsions extatiques. Amour. Tragique. »

L'héritage

Il est considérable :

- les thèmes choisis sont de caractère universel, mythes qui annoncent l'avenir car ils exposent toutes les contradictions du psychisme humain : ils expriment les ambiguïtés personnelles et les flux et ressacs de l'Histoire. Elle se lit dans le destin tragique de l'homme, jeu entre Désir (*Erôs*) et Mort (*Thanatos*), Démessure (*Hybris*) de la volonté de puissance et fragilité d'un être soumis aux lois naturelles auxquelles il s'acharne à vouloir substituer les siennes propres ;
- une orchestration subtile et somptueuse à la fois qui a fait progresser la facture des instruments ;

- une technique vocale qui ne sacrifie pas le texte, mais demande aux chanteurs puissance et longueur de tessiture, alliées à une connaissance profonde des mythes qu'ils incarnent ;
- une technique de direction d'orchestre fondée sur la mise en valeur des différents « plans » dramatiques ;
- une mise en scène qui ne doit pas entraver, comme on le voit trop depuis quelques décennies, la « mission » dramatique et musicale des chanteurs : incarner l'universalité du mythe au cours d'un rituel héritier de la tragédie grecque.

Concluons avec André Fraigneau (*Papiers oubliés dans l'habit*) : « La vraie leçon du composé wagnérien, c'est la découverte de l'harmonie cachée, *perpétuelle*, qui flotte autour de nous dans le silence et les bavardages [des personnages]. C'est pour avoir délivré [c'est-à-dire "donné" : note de l'auteur] cette musique de l'univers que Wagner est métaphysicien. »

Opéra phare : *Der Ring des Nibelungen* (*L'Anneau du Nibelung*) de Richard Wagner, 1876

Le cadre de la composition

L'Anneau du Nibelung ou *Tétralogie* (nous optons pour le titre global de *Ring/Anneau*) est une œuvre immense de plus de quinze heures d'écoute dont la composition s'étend sur trente ans, de 1846 à 1876, date de la première représentation intégrale à Bayreuth pour le premier Festival, du 13 au 17 août.

Le *Ring* se compose d'un prologue, *L'Or du Rhin* (*Das Rheingold*) et de trois « journées » : *La Walkyrie* (*Die Walküre*), *Siegfried* et *Le Crépuscule des Dieux* (*Götterdämmerung*).

Il est donné au théâtre en quatre soirées.

Les sources du livret

Wagner les trouve dans les littératures germanique et scandinave du XIII^e siècle et dans le poème germanique de la même époque *Das Nibelungenlied* (*La Chanson des Nibelungs*). Il puise aussi dans l'œuvre d'auteurs moins anciens, en particulier, dans les écrits de Jacob Grimm (1785-1863).

L'influence d'Eschyle (v. 525-v. 456 av. J.-C.), qui écrivit deux trilogies, la trilogie de *Prométhée* et celle de *L'Orestie* (la seule que nous connaissons dans son intégralité), se fait largement sentir.

Le poème de Wagner ne répond pas à une métrique mais est voisin du vers libre médiéval, assonant ou allitérant.

L'Or du Rhin

1^{er} tableau : dans les eaux du Rhin. Les trois Filles du Rhin, esprits élémentaires, sont les gardiennes de l'or qui repose au fond du Rhin, or inviolé et scintillant. Le Nibelung Alberich, de la race des Nains, convoite ces sirènes aguicheuses qui se

refusent à lui. Dans leur inconscience, obéissant à la Nécessité (*Anankè*), celles-ci révèlent à Alberich que l'or ne craint aucune convoitise car, pour s'en emparer, il faudrait maudire l'Amour après lequel court tout ce qui vit. De plus, si l'on forgeait de cet or un anneau (*Ring*), cette bague donnerait à celui qui le porterait la toute-puissance sur le monde. Alberich n'hésite pas : il maudit l'Amour et s'empare de l'or, laissant les trois écervelées se lamenter de ce larcin.

2^e tableau : une montagne, non loin du Rhin. Les dieux, Wotan, le dieu borgne qui a sacrifié son œil gauche pour épouser celle qui partage sa suprématie, Fricka, est éveillé par celle-ci pour contempler le palais enfin achevé qu'ils ont commandé aux Géants, Fasolt et Fafner, le *Walhalla* (ou, littéralement, le « séjour des héros morts ») ; Wotan le salue en élevant sa lance porteuse des « runes » ou lois gravées sur la hampe de l'arme. Le prix convenu à payer aux Géants est la déesse de la Jeunesse, de l'Amour et de la Beauté, Freia, qui cultive les pommes d'or dispensées aux dieux pour qu'ils conservent l'immortelle apparence de la force de l'âge. Les Géants viennent chercher leur dû et sont inflexibles, malgré les pleurs de Freia qu'ils emmènent avec eux. Immédiatement, les dieux se mettent à vieillir. Wotan appelle à son secours le dieu du Feu, un dieu à part, mal aimé des autres, Loge, spécialiste de l'astuce. Il propose à Wotan de se rendre au plus profond de la terre, dans le gouffre habité par les Nains, les Nibelungs, là où Alberich fait travailler l'or par ses frères qu'il a réduits en esclavage, grâce à la puissance du *Ring*. Le but est de dérober l'or au nain pour payer les Géants de leur travail.

3^e tableau : au séjour des Nains dans des galeries souterraines. Alberich frappe son frère Mime, le plus adroit des orfèvres (il a forgé le *Ring*), pour qu'il lui rende un second objet dû à son talent, un heaume enchanté qui donne la forme que l'on souhaite adopter, le *Tarnhelm* (ou, littéralement, « heaume de camouflage »). Arrivée de Wotan et Loge qui trompent la vigilance d'Alberich en exploitant sa vanité et le ligotent pour le faire remonter au séjour des dieux.

4^e tableau : même lieu qu'au deuxième tableau. Des situations tour à tour burlesques et dramatiques amènent la délivrance de Freia contre la totalité de l'or, le *Tarnhelm* et le *Ring* – que Wotan comptait bien garder pour lui – donnés aux Géants. Fafner s'approprie le *Ring*, maudit entre-temps par Alberich, en tuant son frère, Fasolt : premier meurtre dû à la malédiction de cet anneau si convoité. Désormais, s'il donne la puissance, le *Ring* appelle aussi la mort sur celui qui le porte. Les dieux gagnent le *Walhalla*, hormis Loge qui prédit leur perte.

La Walkyrie

Au cours de l'œuvre, Wotan tente de redonner au monde sa nature originelle mise à mal par le vol de l'or dérobé au Rhin, le fleuve primordial. Pour cela, il lui faut un héros pour récupérer le métal maudit. Il est donc allé parmi les hommes sous le nom de Wälse et a engendré des jumeaux, fruit de ses amours avec une mortelle, Siegmund et Sieglinde, leur laissant en héritage une épée magique, *Notung* (littéralement « recours dans l'adversité »). Un inceste est commis entre ces deux demi-dieux. Mais Wotan, soumis pour l'ordre moral à sa femme Fricka, doit faire respecter les lois et Siegmund meurt, laissant Sieglinde seule : elle porte leur enfant, Siegfried. Entre-temps, Wotan avait conçu d'Erda, la Terre,

déesse-mère de toute sagesse, neuf filles, les *Walkyries* (littéralement, « les jeunes filles qui choisissent les héros »), vierges guerrières, destinées à mener les héros morts au champ d'honneur, désignés par Wotan, au *Walhalla* ; Brünnhilde est la préférée de Wotan, car elle est le reflet même de sa pensée. Brünnhilde, confidente de Wotan, prend la défense de Siegmund et Sieglinde, contre les lois qui figurent sur la lance du dieu : elle aide Sieglinde à s'enfuir avec les tronçons de *Notung*, brisée par Wotan, destinés à son enfant à naître, Siegfried. Wotan ne peut tolérer une telle désobéissance, bien qu'elle corresponde à son désir, et punit Brünnhilde en la dépouillant de ses pouvoirs divins : elle sera désormais une femme mortelle qui appartiendra au premier homme venu. Mais Brünnhilde demande à son père de ne pouvoir être conquise que par un héros ; Wotan cède. Il endort la jeune fille, encore revêtue de ses attributs divins (armes, heaume et armure), sur un rocher entouré de flammes (Loge) que seul un héros pourra franchir. Wotan fait à sa fille bien-aimée les plus touchants adieux.

Siegfried

Le fils de Siegmund et Sieglinde (morte en couches), Siegfried, est un jeune homme athlétique et déterminé qui a été élevé par Mime, le Nain frère d'Alberich, désireux de se servir de lui pour récupérer le trésor, l'or et les précieux objets (*Tarnhelm* et *Ring*), après qu'il aura tué Fafner, transformé en dragon pour garder son bien qu'il couve au fond d'une grotte. Wotan apparaît dans cet opéra sous la figure du « Voyageur », *Wanderer*, toujours muni de sa lance, symbole de son statut divin et de sa fonction de gardien des lois qu'il a lui-même accepté de garantir, alors qu'il ne cesse de les transgresser. Wotan dialogue avec Mime. Il disparaît au moment où Siegfried s'en vient demander à Mime de lui forger une arme digne de lui. Mime n'y parvenant pas, c'est Siegfried qui forge son épée à partir des tronçons de *Notung*. Il tue Fafner, tue Mime, au moment où celui-ci s'appropriait à l'empoisonner, s'empare du trésor et de ses attributs principaux, le *Ring*, qu'il met à son doigt, et le *Tarnhelm*. Un oiseau de la forêt le conduit vers le rocher de Brünnhilde. Rencontre de Wotan et Siegfried : le jeune homme brise la lance du dieu vieilli et conquiert, fou d'amour, le cœur de Brünnhilde.

Le Crépuscule des Dieux

Les trois Nornes qui filent les destinées (le passé, le présent, l'avenir) emmêlent leurs quenouilles, les fils se cassent, le monde ne répond plus à ses lois ancestrales. Nous revenons auprès des nouveaux amants qui chantent leur bonheur. Brünnhilde a conservé quelques pouvoirs et rendu Siegfried invulnérable, sauf au milieu du dos où une feuille (agent de l'*Anankè*) a malencontreusement contre-carré le charme de la lustration magique en tombant entre les épaules de Siegfried. Siegfried part sur le Rhin mener sa vie de héros. Brünnhilde recevra bientôt la visite de sa sœur, la Walkyrie Waltraute qui lui demande de rendre le *Ring*, que Siegfried lui a passé au doigt comme gage d'amour, aux Filles du Rhin pour faire cesser la malédiction ; la jeune femme refuse. Nous avons été transportés, entre-temps, au bord du Rhin, au palais des Gibichungs, sur les terres de Gunther et de sa sœur Gutrune. Ils ont avec eux leur demi-frère (ils sont tous les trois de la même mère, la reine Grimhild), Hagen, dont le père est Alberich qui l'a conçu

dans la haine pour récupérer le *Ring* et se venger de Wotan. Hagen demande à Gutrune de préparer un breuvage d'oubli pour Siegfried qu'elle doit épouser, tandis que Gunther épousera Brünnhilde. Le charme opère et Siegfried, sous la forme de Gunther qu'il a prise avec le secours du *Tarnhelm*, conquiert sa propre femme pour un autre. Brünnhilde est éperdue de douleur et son amour pour Siegfried se transforme en haine : elle révèle à Hagen et Gunther le seul emplacement vulnérable où blesser le héros à mort. Au cours d'une chasse, Hagen tue Siegfried qui, à l'agonie, retrouve la mémoire des événements et de son amour pour Brünnhilde. Le corps de Siegfried est ramené au château des Gibichungs : Brünnhilde demande que l'on prépare un bûcher pour brûler le corps de Siegfried et s'y jeter avec son cheval Grane qui avait servi de monture à Siegfried. Conflagration générale, l'incendie gagne le *Walhalla*, tout s'écroule, tandis que s'égrène à l'orchestre le thème de l'Amour, chanté par Sieglinde au dernier acte de la « première journée ». C'est la seule lueur d'espoir dans cette œuvre désespérée, rappel, dans le drame, de la tragédie grecque qui se devait de bien finir !

Bilan d'un monument

Le nombre des personnages est important ; on ne peut les connaître, sans s'y perdre, qu'au fur et à mesure de la découverte de l'ensemble dont le dosage paraît le gage de la compréhension.

Vie de l'œuvre

L'œuvre eut tôt fait le tour du monde. Elle est donnée dans son intégralité ou bien journée par journée, Wagner l'ayant construite de telle sorte que la récapitulation de l'histoire se fait tout au long de chacune des œuvres.



Le réveil des nationalités

La Russie

■ Le « Groupe des Cinq »

Mikhaïl Glinka (1804-1857) donne sa première impulsion à l'opéra russe en 1836, avec *La Vie pour le tsar* sur un livret de Rosen, puis, en 1842, avec *Rousslan et Ludmilla*, inspiré de Pouchkine (1799-1837), créateur, avec Gogol (1809-1852) de la littérature russe.

Ces œuvres doivent encore beaucoup à la musique italienne, malgré la déclaration de Glinka : « C'est le peuple qui crée la musique ; nous, les compositeurs, nous ne faisons que la mettre en forme. »

Le disciple de Glinka, Alexandre Dargomijski (1813-1869), trouve un langage nouveau, sorte d'*arioso*, entre le parler et le chanter. Son opéra le plus connu est *La Roussalka*, d'après Pouchkine.

L'abolition du servage en Russie est proclamé en 1861 par le tsar Alexandre II. Les créateurs aristocrates se tournent vers le peuple qui devient le personnage principal de leurs œuvres.

Un groupe de cinq compositeurs se forme sous l'impulsion de Mili Balakirev (1837-1910), véritable chef d'école qui se consacre surtout à la direction d'orchestre.

Autour de Balakirev, on trouve Alexandre Borodine (1833-1887) dont on connaît *Le Prince Igor* sur un livret de Stassov (1890) ; Nicolas Rimski-Korsakov (1844-1908), officier de marine, qui écrit quinze opéras sur des légendes populaires, parmi lesquelles on peut citer *La Légende de la ville invisible de Kitiège* (1907) sur un livret de Bielski ; César Cui (1835-1918) compose onze opéras, tous oubliés, mais on retient sa déclaration : « La nouvelle école russe cherche avant tout à fuir la vulgarité et la facilité » ; et surtout Modeste Moussorgski (1839-1881).

■ Modeste Moussorgski (1839-1881) : l'illuminé

Aristocrate ruiné par l'abolition du servage, il prend toujours le parti du peuple. Fortement impressionné par les contes de sa nourrice, sa *niania*, il résume ainsi son enfance : « Cette intimité avec le génie et le mode de vie du peuple fut à l'origine de mes improvisations pianistiques. » Il reçoit une éducation raffinée, à Saint-Pétersbourg, dans une école réservée à la noblesse : on y parle français et allemand ; les professeurs de piano sont de haute volée.

Officier, Moussorgski démissionne de l'armée en 1858 pour devenir musicien au risque de mener une existence très difficile. Son mentor est l'érudit Stassov (1824-1906). Le jeune compositeur est sujet à des crises de mysticisme dont son œuvre se ressentira. Il doit entrer dans l'administration pour mal vivre d'un traitement misérable.

Ses deux grands opéras, plus célébrations que théâtre, sont :

- *Boris Godounov*, d'après Pouchkine sur un livret de Moussorgski, créé avec de grandes difficultés à Saint-Pétersbourg en 1874 ;
- *La Khovanchtchina*, inachevée, sur un livret du compositeur, voit le jour à Saint-Pétersbourg, en 1886. Moussorgski est mort depuis cinq ans !

Il succombe à un coma éthylique, serrant dans ses bras le *Traité d'Instrumentation* de Berlioz. Il avait écrit : « Je ne pense pas que l'étude soit source d'obscurantisme ; toutefois

la liberté dans le développement et l'épanouissement des dons naturels, aux racines saines et vigoureuses, est beaucoup plus de mon goût que le dressage scolaire ou académique. »

■ **Piotr Tchaïkovski (1840-1893) :** **un solitaire prisonnier du *fatum***

Tchaïkovski n'appartient pas au « Groupe des Cinq » et Moussorgski le déteste. Il entretient une relation lointaine avec un mécène, Mme von Meck.

Tchaïkovski écrit deux opéras majeurs :

- *Eugène Onéguine*, d'après Pouchkine, en 1879 ;
- *La Dame de Pique*, d'après Pouchkine, en 1890.

C'est un compositeur plus cosmopolite que russe ; il connaît la gloire à partir de 1880, mais reste marqué par un psychologisme superficiel. Il est surtout remarquable pour ses qualités d'orchestrateur.

Il meurt, en 1893, victime du choléra, à moins qu'il ne se soit suicidé.

Compositeur fécond, il n'en demeure pas moins assez peu représentatif de son époque et de sa patrie.

L'Europe centrale

■ **Bedrich Smetana (1824-1884) :** **l'inventeur de la musique tchèque**

À seize ans, Smetana rencontre Liszt dont il devient l'élève. En 1866, il présente à Prague un opéra, *La Fiancée vendue*, livret de Sabina, qui est un franc succès. Il meurt sourd dans un hôpital psychiatrique, miné par l'angoisse due à son infirmité.

■ Anton Dvorak (1841-1904) : l'expression de l'âme slave

Fils d'aubergiste, Dvorak apprend le violon avec l'instituteur du village. Il fait ses études au Conservatoire de Prague, puis devient un chef d'orchestre renommé qui se produit dans le monde entier.

Son opéra le plus célèbre, d'après Andersen, est créé en 1900 : *Rusalka*. Dans cette œuvre, l'influence germanique est flagrante mais elle est néanmoins reconnue comme un monument du « réveil des nationalités ».

Opéra phare : *Boris Godounov* de Modeste Moussorgski, 1874

Les pays d'Europe centrale et d'Europe de l'Est, en même temps qu'ils revendiquent leur indépendance politique, révèlent une tradition artistique, en particulier musicale, étouffée jusque-là surtout par l'opéra italien. Ce goût venait de l'aristocratie, entichée d'occidentalisme.

L'opéra, en synthétisant paroles et musique, devient le symbole et peut-être même le véhicule de l'émancipation des peuples : il met en relief les richesses des folklores.

Une œuvre se distingue, forte de ce mouvement et le contenant tout entier, *Boris Godounov* de Moussorgski, sur un livret inspiré par Pouchkine, retravaillé par le compositeur grâce à des textes historiques. Cet opéra peint la période troublée de l'histoire de la Russie, après le règne d'Ivan le Terrible (1530-1584), lorsque l'usurpateur Boris Godounov (v.1551-1605) se fait proclamer tsar. Le compositeur fait intervenir le peuple (le chœur) comme un personnage à part entière ; quant au Tsar, il tremble devant les timides propos de l'Innocent du village, porte-parole de la sagesse divine. La musique est tout entière pétrie des formes populaires slaves et de la tradition orthodoxe slavonne.

Plus qu'un opéra, *Boris Godounov* est un rituel, une célébration mystique de l'âme russe dans ses excès et sa résignation devant la souffrance.

Partie III

Le xx^e siècle



Le xx^e siècle modifie l'appréhension de la musique, jusque-là art de l'éphémère, grâce à l'arrivée de l'enregistrement sonore puis de l'enregistrement des images, et de leur diffusion à la radio puis la télévision. Une industrie se crée autour de cet art, réservé au cours des siècles précédents aux exécutions dans les théâtres, les salles de concert, les églises ou les salons : chacun peut désormais, moyennant un prix modique, entendre puis voir chez lui les plus beaux concerts, oratorios et opéras. Les plus grands artistes deviennent familiers, car on connaît leur visage, leur maintien que l'on associe à leur voix, pour ce qui est de l'art vocal. On apprend les noms des metteurs en scène qui en viennent à envahir les œuvres au détriment, non seulement des interprètes, mais du compositeur lui-même : n'a-t-on pas vu, en 2008, l'annonce d'une diffusion d'un opéra de Mozart dans laquelle figuraient en tête le nom du metteur en scène, puis celui du librettiste (Da Ponte) ; il ne manquait que celui du compositeur, un certain Wolfgang Amadeus Mozart !

Quant à l'invention de la reproduction sonore et visuelle, et aux facilités, pour les particuliers, d'en faire usage, l'industrie, née de cette prodigieuse trouvaille, est en train d'en mourir. On assiste bien à la gigantesque implosion d'une révolution culturelle.

Nous avons déjà évoqué la démesure des salles à des fins de rentabilité – mais la rentabilité de l'art ne se voit pas dans les escaliers –, et certaines productions à l'Opéra-Bastille de Paris, par exemple (jauge 2 700 places), d'œuvres intimistes ou composées pour l'Opéra-Comique de Paris (jauge : 1 200 places). N'avons-nous pas vu un metteur en scène de talent reconstituer sur un immense plateau la salle plus modeste pour laquelle une œuvre avait été primitivement conçue, située à quelques kilomètres de là ? Clin d'œil, virtuosité, pari ? On ne doit pas confondre mécénat collectif, dû aux subventions publiques, et gaspillage : si l'art ne peut être rentable au même titre qu'une denrée commerciale, il doit être soumis à des contrôles efficaces et désintéressés, car il utilise des fonds publics constitués de l'argent des contribuables, trop souvent indifférents à cet aspect des choses. En ce sens, l'art subventionné est l'affaire de tous, doit être accessible à tous et participe à un projet politique fondé sur la connaissance, la sagesse et le respect des personnes.

Le théâtre lyrique, coûteux par essence, est au centre de ces préoccupations ; n'oublions pas qu'il est aussi source d'un nombre considérable d'emplois, de tous ceux qui travaillent dans l'ombre et dont la réussite d'un spectacle dépend : artisans, machinistes, personnel administratif, etc. Autour d'un théâtre, beaucoup de commerces fleurissent ; quant aux artistes, ils vivent de leur art et se doivent d'offrir au public l'image qu'il attend d'eux.

Nous vivons une période qui sacrifie la politique au profit du tout économique, qui sacrifie les Muses au culte de Mammon, qui sacrifie l'esthétique à la démesure.

Au xx^e siècle, les fondements de l'opéra sont acquis. Les siècles précédents, depuis Monteverdi (premier opéra : *Orfeo*, 1607), ont construit le genre et établi les références ; le xx^e siècle est le

continuateur des pionniers (après Monteverdi, Rameau, Gluck, Mozart, Weber, Berlioz, Wagner, Verdi, Moussorgski). Cela se traduit par :

- l'adoption d'un langage musical varié ;
- une internationalisation du genre ;
- la relecture et les représentations des œuvres du passé.

Ces nouvelles dispositions vont parfois provoquer des excès (musicaux et musicologiques) de « reconstitution », désir vain car, faute d'enregistrements, la « reconstitution » ne peut que trahir le fait original au profit de préoccupations subjectives. On ne perçoit les œuvres des siècles passés qu'avec notre sensibilité du XXI^e siècle.

Le XX^e siècle va nous montrer aussi que les pionniers se présentent plusieurs fois par siècle, quel que soit ce siècle.



Les pays germaniques après Wagner

Richard Strauss (1864-1949) : un héros de l'Allemagne unifiée

■ La révélation

Né à Munich, Richard Strauss, dont le père est corniste à l'Opéra, est d'abord connu comme chef d'orchestre. Il a la révélation de l'opéra lorsqu'il se rend avec son père à Bayreuth, compose des pièces diverses et des Lieder. En 1905, il met en musique la pièce d'Oscar Wilde qui l'avait subjugué, *Salomé*. L'opéra est donné à Dresde ; il est paroxystique et utilise une orchestration somptueuse, héritée du génie wagnérien. Strauss possède aussi un don théâtral qui n'oublie pas de se référer à Mozart. Romain Rolland (1866-1944) dit de lui, en 1908 : « L'Allemagne actuelle se reconnaît en lui comme en son héros. »

■ Hugo von Hoffmannsthal (1874-1929)

La rencontre entre le Bavarois Strauss et l'Autrichien Hoffmannsthal ressemble à celle du Bavarois Mozart et du Vénitien Da Ponte. La collaboration des deux hommes va voir naître des chefs-d'œuvre. Ce sont :

- 1909 : *Elektra*, un sombre drame ;
- 1911 : *Le Chevalier à la Rose*, une comédie du type « conversation en musique » ;
- 1916 : *Ariane à Naxos*, inspirée par *Le Bourgeois gentil-homme* de Molière ;
- 1919 : *La Femme sans Ombre*, œuvre ésotérique sur la rédemption, qui doit beaucoup à *Obéron*, de Weber ;
- 1932 : *Arabella*, comédie viennoise, une collaboration posthume.

D'autres opéras émaillent la vie très productive de Richard Strauss : ils n'atteindront pas les cinq « Grands » évoqués ci-dessus.

■ Richard Strauss et le nazisme

Depuis la mort de Hoffmannsthal, le compositeur cherche des livrets. Il collabore avec Stefan Zweig pour *La Femme silencieuse* (1935), mais cela indispose Goebbels. Malgré tout, Strauss se bat pour que le nom du librettiste figure sur l'affiche qui annonce la pièce : le combat de Strauss se poursuit au sein de sa propre famille qui compte des Juifs. Il accepte les honneurs du régime par diplomatie, mais n'en accepte pas l'idéologie. Calvaire pour ce grand musicien retranché dans sa villa de Garmisch, où il écrit son dernier opéra, *Capriccio* (1942), sur un livret besogneux de Clemens Krauss.

■ L'opéra germanique depuis Wagner

Citons les noms de Hugo Wolf (1860-1903), du Hongrois assimilé Karoly Goldmark (1830-1915), d'Eugen d'Albert (1864-1932) et surtout d'Alexander von Zemlinsky (1871-1942), avec *Le Nain* d'après Oscar Wilde (1921) et *Le Roi Candaule*, inachevé, d'après André Gide (1935).

D'autres compositeurs...

■ Hans Pfitzner (1869-1949)

Cet exact contemporain de Richard Strauss s'affiche contre la modernité dans un essai qu'il écrit en 1917, *Le Péril futuriste*. Entre 1912 et 1915, il a composé son grandiose opéra, *Pales-trina*, sur un livret dont il est l'auteur, créé en 1917, à Munich.

Cette œuvre ne fera pas d'émule : elle demeure seule de son genre à traiter, par un retour au passé, le thème de la création artistique.

■ Ferruccio Busoni (1866-1924)

Connu surtout comme pianiste, Busoni écrit quatre opéras dont le plus célèbre est *Docteur Faust* (1924), inachevé. Il traite le livret d'après le spectacle traditionnel de marionnettes autour de l'insondable avenir.

Auteur d'une *Esquisse d'une nouvelle Esthétique musicale* (1907), Busoni est ouvert aux langages musicaux qui s'expriment dès le début du XX^e siècle. Il écrit : « Il faut reprendre tout de zéro à partir d'une virginité complète. »

Opéra phare : *Ariane à Naxos* de Richard Strauss, créée à Vienne dans sa version définitive en 1916

Le cadre de la composition

À l'origine, cette œuvre, dont le livret est dû à Hugo von Hofmannsthal, devait être un divertissement donné pour conclure *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière. Puis cela devint un spectacle en soi, ce qui assurera définitivement le succès à une œuvre qui ne l'avait pas rencontré lorsqu'elle était juxtaposée à la pièce de Molière

Le livret

Composé d'un prologue et d'un seul acte, *Ariane à Naxos* montre le théâtre dans le théâtre ou plutôt l'envers du décor d'une représentation avant celle-ci. Les auteurs marient les deux genres antagonistes de l'*opera seria* et de l'*opera buffa* qui, joués par des acteurs distincts, accentuent leurs différences en tentant une impossible connivence, bien que la morale de l'histoire fasse se rejoindre les deux formes : l'inconstance est de mise en amour, une passion chasse l'autre car aucune passion ne ressemble à la précédente.

Au prologue, le Compositeur (rôle travesti tenu par une chanteuse) est dans l'anxiété de la première représentation de son *opera seria*, *Ariane à Naxos*, qui raconte la triste histoire d'Ariane, princesse crétoise, « fille de Minos et de Pasiphaé » (Racine), sœur de Phèdre, qui avait permis à Thésée de vaincre le Minotaure tapi au fond du labyrinthe, et de sortir de ce piège grâce au fil qu'elle avait imaginé de confier au héros pour marquer son chemin. Sitôt la victoire acquise, Ariane et Thésée s'étaient enfuis sur l'île de Naxos ; mais Thésée, pressé de rentrer auprès de son père, Égée, dont il précipitera la mort, abandonne Ariane sur le rocher de Naxos, une Ariane désespérée, trahie dans sa passion et qui ne songe qu'à la mort. Cependant Bacchus paraît ; la princesse et le dieu sont surpris par l'amour qu'ils s'avouent dans un duo longuement développé.

Voilà le livret initial, mais une troupe de comédiens italiens, de la *commedia dell'arte*, est imposée par son mécène au grand dam du Compositeur qui voit son œuvre ruinée. Cependant, le Compositeur tombe amoureux de Zerbinette, la meneuse de troupe des Italiens : elle prêche l'inconstance amoureuse, sorte de Don Juan femelle, et le rire, accompagnée de ces quatre partenaires bouffes : Arlequin, Truffaldin, Scaramouche et Brighella.

Après le prologue, l'acte unique d'*Ariane* fait alterner la troupe de l'opéra baroque *seria* avec les bouffons italiens. Zerbinette mène le jeu à grand renfort de pirouettes et d'acrobaties vocales, en contraste avec la déclamation d'Ariane. Elle conclut l'œuvre, après le grand duo d'amour qui réconcilie Ariane avec l'existence, par des mots inattendus pour une chanteuse : « Donnée, je m'étais, muette, muette... », ce qui offre un tour mystérieux à cet opéra à la structure originale.

La vie de l'œuvre

L'orchestre de Richard Strauss est d'une taille modérée car *Ariane* se veut être un opéra de chambre où l'on remarque la présence d'un piano. L'œuvre n'a jamais quitté le répertoire et confie des pages sublimes aux trois chanteuses principales : le Compositeur, Ariane et Zerbinette.



Giacomo Puccini (1858-1924) : à la recherche d'un nouveau Verdi

Le « vérisme »

À côté des triomphes verdiens, un compositeur habile réussit à imposer une œuvre, sur un livret inspiré de Victor Hugo, *la Gioconda* : c'est Amilcare Ponchielli (1834-1886).

Un courant se dessine dès la fin du XIX^e siècle que le compositeur Ruggiero Leoncavallo (1857-1919) présente avec son opéra *Paillasse* (1892), dont il définit le livret : « Une tranche de vie ». C'est le « vérisme ».

Cette approche donne généralement une musique élémentaire, fondée sur des coups de poing assenés à la sensibilité du spectateur. Le « vérisme » est illustré par : Pietro Mascagni (1863-1945), Umberto Giordano (1867-1948), Francesco Cilea (1866-1950), Riccardo Zandonai (1883-1944), Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1948).

Puccini : une nouvelle étape dans l'histoire de l'opéra

Est-ce parce qu'il naît dans une famille où l'on a toujours servi la musique d'église que Puccini, lorsqu'il choisit d'écrire pour l'opéra, tourne le dos au « vérisme » ? Il est influencé par les œuvres de Verdi, Wagner et Bizet ; il étudie la composition avec Ponchielli, à Milan.

En 1884, Puccini donne son premier opéra, *Le Villi*, d'après Heine et Théophile Gautier, et c'est un succès inespéré. Il est remarqué par Boïto et l'éditeur Ricordi le prend dans son écurie. Les influences conjuguées de Verdi, Wagner et Bizet sont perceptibles dans ces premières pages.

En 1889, un nouvel opéra, *Edgar*, sur un livret de Fontana est un four, tandis que *Manon Lescaut* (1893), d'après l'abbé Prévost (1697-1763), remporte un franc succès.

Puccini trouve en Giuseppe Giacosa et Luigi Illica les librettistes qui lui conviennent : ils entament une collaboration, source d'œuvres inoubliables. Puccini peut imposer désormais son style bien différents du « vérisme » avec :

- *La Bohème*, 1896, d'après Murger (1822-1861), le Paris des artistes et des grisettes ;
- *Tosca*, 1900, d'après Victorien Sardou (1831-1908), la Rome héroïque et amoureuse de 1800 ;
- *Madame Butterfly*, 1904, une tragédie nippone, qui marque la fin de sa collaboration avec Giacosa et Illica.

De nouveaux partenaires vont partager la gloire de Puccini :

- Zangarini et Civinini, d'après la pièce de Bêlasco, pour *La Fanciulla del West* (*La Fille du Far West*) en 1910, « le premier western-spaghetti de l'histoire » selon François Poncet ;
- Willner, Reichert et Adami pour *La Rondine* (*L'Hirondelle*), en 1917, sujet léger proche de l'opérette ;

- *Le Triptyque* constitué de trois pièces courtes, indépendantes les unes des autres : *Il Tabarro* (*La Houppelande*, livret de Gold), *Sœur Angélique* (livret de Forzano) et *Gianni Schicchi* (livret de Forzano, d'après Dante), où l'on passe du mélodrame à la farce est composé en 1918 ;
- en 1926, les librettistes Adami et Simoni adaptent un conte de Gozzi pour en faire *Turandot* : œuvre inachevée. L'action se passe à Pékin, sous le règne des mandchous, à une époque imprécise.

Puccini connaît peu de déboires et est vite célèbre. Ses opéras sont joués continuellement dans le monde entier et, s'il a subi des influences à ses débuts, c'est lui, dès le début du ^{xx}e siècle, qui devient une référence pour les compositeurs à venir, admirateurs ou contempteurs de sa production.

Le sens dramatique de Puccini ajoute à l'émotion de ses livrets ; Illica écrit à Ricordi : « Ce qui a une valeur dans un livret, c'est le mot. » Puccini souligne « le mot » d'une écriture audacieuse, héritage de celle employée par Verdi dans *Falstaff*. Il initie ainsi le public à un langage justifié par l'émotion scénique ; l'invention harmonique peu commune marque l'influence de Wagner : le drame induit les couleurs. Le succès ne pousse pas Puccini à la facilité ; son dernier opéra, *Turandot*, est un éblouissement. René Leibovitz écrit à son propos : « [...] il convient de signaler cette vision d'ensemble si grandiose où la richesse et la variété des moyens se trouvent organisés en une synthèse parfaite et d'une cohérence absolue, qualités qui sont dues essentiellement au souffle extraordinaire, à la force d'inspiration et à la maîtrise totale qui caractérisent si souvent les dernières œuvres des grands créateurs. »

Opéra phare : *Turandot* de Giacomo Puccini, 1926

Le livret, de Giuseppe Adami et Renato Simoni, est inspiré d'une pièce de Carlo Gozzi donnée en 1762. L'œuvre, interrompue par la mort de Puccini, fut achevée par Franco Alfano (1875-1954).

Le livret

La peur règne sur Pékin car la princesse Turandot, fille de l'empereur mandchou Altoum, ne veut épouser qu'un prince capable de répondre aux trois énigmes auxquelles elle le soumet, cela pour d'obscurcs raisons de vengeance d'une ancêtre violée. Turandot, d'une irrésistible beauté, est sûre, grâce à ce stratagème, de ne

jamais appartenir à aucun homme ; son père se désole, mais il a promis de faire exécuter tous les prétendants incapables de résoudre les énigmes. Se présentent un aveugle mendiant, Timour, roi déchu en fuite, accompagné d'une jeune esclave, Liù, au milieu de la folie de sang que Turandot répand sur Pékin. Un jeune homme inconnu brigue alors la main de Turandot en demandant d'être soumis à l'épreuve des énigmes : c'est, en fait, le prince Calaf, fils de Timour, dont l'esclave Liù est amoureuse. Les trois ministres d'Altoum, Ping, Pang et Pong, tentent de le dissuader par des arguments misogynes, mais rien n'y fait : Calaf frappe trois fois le gong fatal qui l'introduit dans la liste des prétendants.

Turandot est sûre d'elle tandis que Calaf clame les vertus et la puissance de l'amour. La princesse énumère les trois énigmes que Calaf résout sans coup férir. Mais Turandot n'accepte pas sa défaite et ne veut à aucun prix se retrouver dans les bras d'un homme. Alors Calaf, dont elle ne connaît pas le nom, lui offre sa tête si elle découvre, en une nuit, qui il est. Turandot en profite pour torturer tout Pékin ou peu s'en faut, en particulier l'esclave Liù qui se donne la mort pour être sûre de ne pas révéler le nom du prince qu'elle aime. Finalement, Calaf, vainqueur, après cette nuit de cauchemar, embrasse Turandot ; par ce baiser, la princesse découvre ce qu'est le désir et l'amour, et demande à devenir la femme de Calaf.

La vie de l'œuvre

Œuvre à grand spectacle, *Turandot* demande des chanteurs de grande vaillance. L'orchestre est remarquable par le nombre des percussions, et les thèmes musicaux émanent directement de la tradition chinoise. C'est un opéra grandiose qui exige de gros moyens de mise en scène ; il est toujours au répertoire.



Claude Debussy (1862-1918) : un visionnaire

Claude-Achille Debussy, dit Claude de France : la quête

Claude Debussy naît à Saint-Germain-en-Laye, comme Louis de France, le futur Louis XIV, d'où ce surnom de « Claude de France ». Il apprend le piano avec la belle-mère du poète Paul Verlaine (1844-1896) qu'il mettra en musique tant de fois !

Debussy entre au Conservatoire en 1872, institution dirigée par Ambroise Thomas (1811-1896), auteur d'un *Mignon*, d'après un fort démarquage du *Wilhelm Meister* de Goethe. Debussy regimbe sous la férule de cet homme peu enclin à recevoir les esprits aventureux. Il est cependant soutenu par certains de ses professeurs.

Il part pour Bayreuth en 1887 afin de découvrir les opéras de Wagner et s'enthousiasme pour cette musique qu'il critiquera plus tard. Un voyage le mène ensuite en Russie chez le mécène de Tchaïkovski, Mme von Meck, pour gagner un peu d'argent en tant que « musicien d'été ». La musique russe le passionne et il en retiendra la magie.

En 1884, il obtient le Prix de Rome, se déplaît à la villa Médicis, n'est qu'indifférence pour Verdi lorsqu'il le rencontre, n'est sensible qu'à l'œuvre de Michel-Ange et à Liszt qu'il voit en concert.

Debussy, ne subissant autour de lui que rebuffades, se « trouve dans l'obligation d'inventer de nouvelles formes », dit-il.

La rencontre avec Maurice Maeterlinck

Revenu à Paris, Debussy entend parler de l'écrivain belge Maurice Maeterlinck (1862-1949), poète, auteur dramatique et entomologiste, qui obtiendra le prix Nobel de littérature en 1911. Cet esprit curieux observe les insectes et scrute les régions secrètes de l'âme humaine, ainsi que le fera l'auteur allemand Ernst Jünger (1895-1998).

En 1893, Debussy se rend au théâtre pour voir la pièce de Maeterlinck, écrite l'année précédente, *Pelléas et Mélisande* : il est séduit par ces personnages, proches de *Tristan et Iseult*, qui « ne discutent pas mais subissent la vie et le sort », dit-il.

À travers son double créé par lui, *Monsieur Croche, antidilettante*, Debussy déclare : « J'essaie d'oublier la musique, parce qu'elle me gêne pour entendre celle que je ne connais pas ou connaîtrai demain... Vous piétinez parce que vous ne connaissez que la musique et obéissez à des lois barbares et inconnues... ».

Dès 1894, Debussy, qui a obtenu l'autorisation de Maeterlinck pour mettre *Pelléas et Mélisande* en musique, est attelé à son opéra « comme un cheval d'omnibus ». Le 17 août 1895, l'opéra est achevé ; le plus difficile reste à faire : sa création à la scène.

Debussy connaît de terribles difficultés pour voir *Pelléas* enfin monté le 30 avril 1902, à l'Opéra-Comique, sept ans après en avoir écrit le dernier accord. Mme de Saint-Marceaux, fervente admiratrice du compositeur, écrit dans son journal : « L'œuvre musicale est un chef-d'œuvre absolu. Le public n'y comprend rien. »

Les réactions sont, en effet, mitigées, plutôt défavorables. Pourtant Debussy a trouvé un langage proche de celui de Monteverdi, abreuvé aux sources de l'opéra. Bientôt des voix s'élèvent pour défendre cette nouvelle façon de déclamer au théâtre lyrique, comme celle du grand critique Émile Vuillermoz (1878-1960) et du compositeur Maurice Ravel (1875-1937) qui parle de « génie ».

Unique opéra de Debussy, *Pelléas et Mélisande* est dans toutes les conversations : une nouvelle ethnie musicienne voit le jour, les « Pelléastres » !

Autour d'un inventeur

Si Claude Debussy se situe au centre de la nébuleuse musicale française au tournant du XX^e siècle, héritier du foisonnant XIX^e siècle, d'autres compositeurs ont illustré le genre de l'opéra : sans avoir été des révolutionnaires, ils ont conçu des œuvres ouvertes sur des langages nouveaux. Citons :

- Camille Saint-Saëns (1835-1921) avec *Samson et Dalila*, créé en allemand en 1877, puis en français, à Rouen, en 1890, sur un livret de Ferdinand Lemaire d'après un épisode biblique ;
- Gabriel Fauré (1845-1924), auteur d'un *Prométhée enchaîné*, d'après Eschyle et d'une *Pénélope*, d'après Homère ;
- Paul Dukas (1865-1935), passionné de philosophie (Nietzsche) et de poésie (Paul Valéry), musicien de grande valeur, professeur adulé et aimé, critique musical qui pouvait se permettre de l'être, laisse un opéra, sur un livret de Maeterlinck, *Ariane et Barbe-Bleue* (1907), à l'orchestration somptueuse, à la conclusion teintée d'amertume (« [...] il suffit aux médiocres d'une solution médiocre », dit Dukas) ;
- Albert Roussel (1869-1937) donne à Paris, en 1923, un opéra dans la tradition de Rameau, *Padmâvatî*, sur un livret de Louis Laloy, célèbre orientaliste, d'après une légende indienne.

Opéra phare : *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy, 1902

Le livret

Fondée sur le mystère des personnes et l'amour-passion impossible, l'œuvre, dont le livret est dû à Maurice Maeterlinck, est proche de la légende médiévale de *Tristan et Iseult*.

Le prince Golaud (baryton) est perdu dans une forêt, éloignée du royaume (Allemonde) de son grand-père Arkel (basse) ; il rencontre, au bord d'une fontaine, une très jeune femme, Mélisande (soprano), dont on ne sait rien, qui ne dit rien d'elle, sinon qu'elle portait une couronne qui s'est perdue au fond de l'eau, donnée par un homme dont on ne sait rien mais dont on devine le rang princier.

Golaud, épris de Mélisande, l'épouse et revient avec elle au royaume d'Allemonde, auprès du roi Arkel et de Geneviève (contralto) : celle-ci est la belle-fille d'Arkel, veuve de son fils, père de Golaud ; Geneviève est la mère de Golaud et de Pelléas (baryton-martin), le demi-frère de Golaud qui, veuf lui-même, est père d'un tout jeune garçon, Yniold, issu de son premier mariage.

Dès leur première rencontre, Pelléas et Mélisande tombent amoureux l'un de l'autre. Jalousie de Golaud ; consternation d'Arkel.

Golaud tue Pelléas dans la forêt, alors que ce dernier avait rendez-vous près d'une fontaine avec Mélisande. Le doute ravage le cœur de Golaud qui veut savoir si les jeunes gens ont été ou non amants.

Mélisande est mourante, après avoir donné le jour à une petite fille. Golaud la presse de questions : « Avez-vous été coupables ? » demande-t-il à Mélisande expirante, qui lui répond dans un souffle : « Nous n'avons pas été coupables... », ultime ambiguïté.

La vie de l'œuvre

Cet opéra français ouvre le xx^e siècle, celui de toutes les mutations du genre fondé sur une forme de spectacle bien établie, vieille de trois cents ans. Son influence est immense et l'œuvre est encore tenue, pour certains, comme révolutionnaire et difficile. Il s'agit pourtant d'une histoire d'amour impossible, jouet des conventions sociales, sujet familial. Le philosophe Vladimir Jankélévitch (1903-1985) y voit le prisme de ce qui se joue autour du concept de sincérité. Le halo musical imaginé par Debussy autour du texte admirable et mystérieux, parfois banal, de Maeterlinck mène les personnages dans un monde (« Allemonde ») autre et universel, porté par des harmonies toujours questionnantes sur lesquelles se pose une déclamation calquée sur les inflexions naturelles de la parole.

Pelléas et Mélisande est l'œuvre des contrastes, le paradigme des ambiguïtés des profondeurs de l'âme humaine que scrute, à la même époque, à Vienne, Sigmund Freud (1856-1939).

La portée de l'œuvre a valeur de symbole au même titre que tous les grands mythes, légendes et livres saints, souvent mis en musique, lesquels tracent à n'en plus finir l'histoire de l'esprit humain et la destinée des hommes. Ce sont autant de « Cassandre » aux prophéties, fondées sur la connaissance du passé, destinées à ne pas être crues bien qu'on en ait toujours mesuré *a posteriori* l'exactitude.



Le cas Maurice Ravel (1875-1937)

La formation

Né à Ciboure, tout près de la frontière espagnole en plein Pays basque, Ravel reçoit très tôt de son père, musicien averti, des leçons de piano. En 1889, il entre au Conservatoire de Paris déjà fort d'un haut niveau de piano et d'une bonne formation en harmonie et contrepoint.

Il s'intéresse à la musique vocale dès 1893. Il étudie les œuvres de Weber, Schumann, Chopin, Liszt, Chabrier et Erik Satie (1866-1925).

Les grandes rencontres musicales de sa vie sont : Claude Debussy, les Russes du « Groupe des Cinq » et la musique espagnole qui colore une grande partie de sa production.

Les Espagnols

La musique de Cour espagnole avait connu son âge d'or au XVI^e siècle, et son expression populaire, depuis toujours, est un foyer sans cesse en effervescence. On doit le renouveau national

de la « musique espagnole » pour un opéra purement hispanique à Felipe Pedrell (1841-1922) qui favorise l'attribution, en 1905, par l'Académie royale des Beaux-Arts de Madrid, à Manuel De Falla (1876-1946) d'un prix pour son œuvre lyrique *La Vie brève*.

Les artistes espagnols se rendent à Paris, capitale bouillonnante : peintres (Picasso, Miro), interprètes et bientôt compositeurs : Joaquín Nin (1870-1949), Joaquín Turina (1882-1949), Manuel De Falla, Isaac Albeniz (1860-1909) et Enrique Granados (1867-1916).

Ravel baigne dans cette musique fortement teintée du *cante jondo* (« chant profond ») venu d'Andalousie.

Et Ravel...

Il compose deux œuvres lyriques. En 1911, création à Paris de *L'Heure espagnole*, une pochade hispanisante en vers sur un texte bouffon de Franc-Nohain (1872-1934). Toute la virtuosité dont est prodigue Ravel y est montrée : récitatifs, *habanera*, hispanisme débridé sur fond de boutique d'horloger et de coquillage « régulier et périodique » !

En 1925, sur un poème de Colette (1873-1954), *L'Enfant et les Sortilèges* est créé à Monte-Carlo. Cette « fantaisie lyrique », selon le sous-titre de l'œuvre, recrée l'espace enfantin : il anime les objets et fait parler les animaux. Le finale : « Qu'il est beau, l'enfant, qu'il est sage... » chanté par les animaux, est une des pages les plus recueillies de l'histoire de la musique, due à cet homme introverti et indéchiffrable.

Colette rapporte sa rencontre avec Ravel, impénétrable, qui ne s'exprime que par sa musique : il vit seul à Montfort-l'Amaury dans une maison qui ressemble à un modèle réduit. C'est un homme d'une rare élégance tout auréolé de mystère, sorte de personnage échappé d'un roman de Joris-Karl Huysmans (1848-1907).

Le philosophe musicien Vladimir Jankélévitch le voit comme l'inventeur de ses propres règles de composition auxquelles il se tient sans défaillir.

Le compositeur Michel Philippot (1925-1996) dit de lui : « Maurice Ravel reste l'exemple le plus parfait du génie le plus sage et du révolutionnaire le plus conservateur. »

Pour toutes ces raisons, Ravel demeure « un cas » dans l'histoire de la musique.

■ **Opéra phare : *L'Heure espagnole* de Ravel, 1911**

Cette œuvre traduit, sous le couvert d'un badinage déjà évoqué, le réveil de la musique espagnole et son influence sur la musique française dans la première moitié du ^{xx}e siècle.

Les courants musicaux, éteints par la prédominance de l'opéra italien, surtout en Espagne, pays écrasé par le poids des institutions et de la religion catholique, prennent vie par le biais de la recherche musicologique grâce à la curiosité des chercheurs. Ils découvrent les trésors de la tradition arabo-andalouse qui subsiste dans le *cante jondo*, son âpreté et ses mélismes ; ils transcrivent cette musique qui se transmet par la tradition orale pour en analyser les trésors.

Sa fulgurance et sa complexité séduisent les compositeurs (pensons à Bizet avec *Carmen*). Un même courant se retrouve, à la même époque, avec des influences réciproques et avec la même force à s'imposer, pour la musique slave, russe en particulier.

Notons que ces peuples sont fortement imprégnés de mysticisme et vivent dans des conditions de grande pauvreté sous des régimes d'une autorité extrême : leur musique, dans laquelle a tant puisé la musique « savante », était-elle leur seule manière d'exprimer la liberté, bouillonnant au plus profond (*jondo*) d'eux-mêmes ?



L'« École de Vienne » : Arnold Schoenberg, Alban Berg, Anton Webern

Un nouvel état des choses : musique dodécaphonique, musique sérielle

Les recherches de Berlioz, Liszt, Chopin, Wagner, Verdi, Richard Strauss, Mahler, Puccini et Debussy se concrétisent, au début du XX^e siècle, par l'arrivée de nouvelles conventions dans l'écriture musicale. Ces compositeurs se sentent à l'étroit dans un langage harmonique que Haydn, Mozart, Weber ont amené à son apogée.

■ Musique dodécaphonique et musique sérielle

La musique dodécaphonique se substitue à la notion de tonalité, fondée sur un accord de trois notes, pour la remplacer par le magnétisme de la succession chromatiques des douze notes (do – do# – ré – ré# – mi – fa – fa# – sol – sol# – la – la# – si), *dodéca*, en grec, voulant dire « douze ».

La musique sérielle, quant à elle, est une notion syntactique musicale se rapportant au contrepoint ou « mélodie », attachée au dodécaphonisme.

On peut parler de « dodécaphonisme sériel » dans la mesure où les deux conceptions s'interpénètrent et s'engendrent réciproquement.

Le trio viennois

Il est mené par Arnold Schoenberg (1874-1951), suivi par Anton Webern (1883-1945) qui n'écrit aucun opéra, et par Alban Berg (1885-1935).

Les opéras de Schoenberg et Berg sont des œuvres magnifiques dont le langage peut sembler, au premier abord, difficile. Les livrets en sont le plus souvent remarquables et la puissance dramatique maximale.

Les opéras de Schoenberg

Né à Vienne dans une famille juive, Schoenberg suit les cours de composition d'Alexander von Zemlinsky (1871-1942) et travaille beaucoup en autodidacte. Il se passionne pour Wagner, impressionné par l'usage que ce compositeur fait du chromatisme, et Brahms pour le souci de la forme : cet apparent paradoxe se résout chez Schoenberg en une parfaite complémentarité ; il utilise cependant l'écriture « tonale » jusqu'en 1921.

En 1911, il expose une nouvelle théorie, le « dodécaphonisme », dans son *Traité d'Harmonie* et déclare à l'un de ses disciples, en 1921 : « J'ai fait une découverte qui assurera la prédominance de la musique allemande pour le siècle à venir. »

Les opéras de Schoenberg se succèdent (les dates données ici sont celles de la mise en chantier des œuvres suivie de celles des créations sur scène des opéras, dans leur version définitive) :

- 1909-1924 : *Erwartung* (*Attente*), livret de Marie Pappenheim (1882-1966) ;
- 1913-1930 : *Die glückliche Hand* (*La Main heureuse*), livret du compositeur ;
- 1929-1930 : *Von Heute auf Morgen* (*D'aujourd'hui à Demain*) livret de Max Blonda ;
- 1929-1957 : *Moïse et Aaron*, livret du compositeur.

Schoenberg ne vit jamais *Moïse et Aaron* qu'il laissa inachevé. L'œuvre est gigantesque et demande de gros moyens de produc-

tion (le nombre des solistes, danseurs, etc.) Cette pièce s'impose comme un sommet de la création musicale tant par la philosophie qui s'en dégage que par le traitement musical qui vise au « théâtre total » voulu par Richard Wagner.

Notons que Schoenberg, en raison de ses origines, fut pris dans la tourmente nazie et dû s'exiler aux États-Unis (1936-1944) alors qu'il était au cœur de la composition du gigantesque *Moïse et Aaron*.

Les opéras de Berg

Né dans une famille catholique de la haute bourgeoisie viennoise, Berg devient l'élève de Schoenberg en 1904. Grand lecteur, il dévore les ouvrages de Maeterlinck, Ibsen, Strindberg, Altenberg, Karl Kraus ; il se passionne pour la musique de Mahler (1860-1911) et de Richard Strauss.

En 1905, Berg assiste à la création de la pièce de Frank Wedekind (1864-1918) *La Boîte de Pandore* ; en 1911, il épouse la cantatrice Hélène Nahowsky ; en 1914, il assiste à une représentation de la pièce de Büchner (1813-1837) *Woyzeck*, qu'il décide aussitôt de mettre en musique. Mais Berg est mobilisé durant tout le temps de la guerre 1914-1918 et ne pourra commencer ce travail qu'en 1917.

Ce compositeur accorde une place prépondérante à l'orchestre ; il traite les voix de façon à mettre en valeur toute leur étendue.

Berg est l'auteur de deux opéras (les dates données ici sont celles de la mise en chantier des œuvres, suivie de celles des créations sur scène des opéras, dans leur version définitive) :

- 1921-1925 : *Wozzeck*, d'après Büchner ;
- 1927-1979 : *Lulu*, d'après Wedekind (*La Boîte de Pandore* et *L'Esprit de la Terre*).

Bien que catholique, Berg est contrecarré par le régime nazi car son esthétique tourne délibérément le dos à cette idéologie. Ses opéras seront reconnus comme des chefs-d'œuvre de l'art musical et donnés avec succès dans le monde entier.

Trois opéras phares pour deux compositeurs : *Moïse et Aaron* d'Arnold Schoenberg ; *Wozzeck* et *Lulu* d'Alban Berg

Moïse et Aaron, d'Arnold Schoenberg, relate un épisode de la Bible retravaillé par le compositeur : on assiste à l'antagonisme de Moïse (rôle parlé) et de son frère Aaron (rôle chanté), antagonisme entre la pensée pure et l'action. Le chant, et par là même la musique, serait ainsi une matérialisation, une sorte d'alourdissement de la pensée, une manière de s'abstraire de Dieu en pervertissant le Verbe (*Logos*).

La philosophie qui se dégage d'une telle vision bat en brèche les idées reçues bien peu dignes d'intérêt sur le lien entre la musique et la preuve de l'existence de Dieu, « effet d'annonce » peu en prise avec la complexité de ce qu'il est convenu de nommer *l'homo religiosus*, rétif à toute tentative réductionniste du fanatisme.

Wozzeck, que Berg reprend du *Woyzeck* (1836) de Büchner, cet auteur dramatique allemand du premier xix^e siècle, fauché à vingt-quatre ans, alors qu'il venait d'être nommé professeur de zoologie à Zurich, est le drame des « pauvres gens » (*die arme Leute*), une expression qui revient souvent dans ce texte poignant. Ces « pauvres gens » sont fous de misère et anéantis par ceux qui l'exploitent. Le pauvre soldat Wozzeck, assassin de la volage Marie, devient une figure symbolique et tend vers l'universel lorsque ses visions (« le sang, le sang » – *Blut, Blut*) le poussent au suicide.

Lulu, dont Berg conçoit le livret d'après deux pièces de Wedekind, *La Boîte de Pandore* et *L'Esprit de la Terre*, peint la « femme fatale » qui porte en elle Erôs et Thanatos : tous ceux qui l'aiment, les hommes et une femme, trouvent la mort. Elle plane au-dessus de la fatalité jusqu'au jour où elle rencontre plus « possédé » qu'elle, Jack l'Éventreur, alors qu'elle se prostitue, à Londres, pour faire vivre son beau-fils et un ancien amant que la mort a épargné ; Jack l'Éventreur la poignarde selon sa méthode habituelle.

Ces trois œuvres s'achèvent par l'impossibilité de trouver la liberté pour l'homme qui y aspire : Aaron, dès que Moïse, bafoué par lui durant toute l'œuvre, le délivre des liens qu'il avait réussi à lui passer, meurt, comme foudroyé par la liberté pourtant embryonnaire comparée à la Liberté – à laquelle Moïse est peut-être arrivé !

Wozzeck, type même de l'aliéné, au sens marxien du terme, se libère par le suicide, « liberté » dont il n'a guère eu le choix ; il y était acculé. La Liberté est un concept dont il n'a jamais eu vent, en raison de sa condition sociale. Quant à Lulu, elle enchaîne les hommes (et une femme) par le sexe, ce qui mène inéluctablement à la mort ; elle-même, tombée dans la prostitution, est victime de l'un des pires tueurs sexuels, si l'on peut dire, Jack l'Éventreur, sorte d'ange exterminateur du vice, incarné par les prostituées : peut-être venge-t-il ainsi les hommes d'avoir connu, à leur naissance, le sexe de leur mère, prostitué aux désirs du père ?

La crudité, l'austérité, l'interrogation sur le sens de la vie, caractérisent ces trois opéras difficiles et magiques, terrifiants et envoûtants, à l'aube d'un xxe siècle dont le désir apparaît – avant d'anéantir la planète –, dans un galop frénétique, être celui de l'extermination de l'homme victime de lui-même, en proie, inconscient de ses limites, à la pathologie de la démesure (*hybris*).



Béla Bartok (1881-1945) et l'Europe centrale

Béla Bartok

Bartok naît en Transylvanie, au pays des « vampires ». Il fait partie de cette minorité « magyare », maintenue sous l'autorité roumaine de 1918 à 1990. Mais, de 1867 à 1918, la Transylvanie se trouve sous l'administration hongroise et c'est de plein droit que Bartok fait ses études musicales au Conservatoire de Budapest, à partir de 1899. Il est passionné par l'œuvre de Liszt dont il comprend les audaces, voie ouverte aux langages musicaux nouveaux.

Béla Bartok se lie avec Zoltan Kodaly (1882-1967), auteur de l'opéra *Hary Janos* (livret de Paulini et Harsanyi), pour partir à la recherche de la musique originelle de la Hongrie, au fond des campagnes. On peut considérer ces deux compositeurs-chercheurs comme les fondateurs de l'ethno-musicologie.

Bartok explore les musiques populaires du monde entier. Les formes qu'il y rencontre le libèrent des deux « modes » qui régissent la musique occidentale « savante », le mode majeur et le mode mineur, ce dernier abaissant d'un demi-ton la troisième note (tierce) de la gamme majeure (par exemple, gamme majeure de do : do – ré – mi – fa – sol – la – si ; gamme mineure de do : do – ré – mi bémol – fa – sol – la bémol – si).

Bartok découvre aussi des formes rythmiques insoupçonnées jusque-là. Mais l'œuvre de Bartok restera « tonale », n'abandonnant pas le système qui régit le rapport des sons entre eux dans la musique dite savante.

En 1907, Bartok découvre Debussy, puis, grâce à ce dernier, Moussorgski.

En 1911, il compose son opéra en un acte, *Le Château de Barbe-Bleue*, influencé par *Pelléas et Mélisande* de Debussy. Le livret de Béla Balazs rencontre la pensée de Maeterlinck.

Le Château de Barbe-Bleue est créé à Budapest en 1918.

La Hongrie connaît des troubles politiques qui anéantissent le régime socialiste ouvert aux arts, installé en 1918, sous la conduite de Béla Kun ; il est balayé, en 1920, par le gouvernement autoritaire de l'amiral Horthy : les travaux de Bartok sont enterrés, la Hongrie est amputée des deux tiers de son territoire, puis, à la faveur de l'annexion de l'Autriche par Hitler (*Anschluss*, 1938), Horthy se rapproche du régime nazi pour tenter de conduire une réforme agraire, tandis que les paysans souffrent d'une misère atroce. Bartok, qui a tant travaillé auprès d'eux et tant appris de leur musique, est accablé de cette situation. Il compose néanmoins beaucoup et trouve le mythique « nombre d'or », proportion juste des éléments entre eux dans l'élaboration d'une œuvre.

Bartok, cerné par les nazis, émigre en 1940 aux États-Unis. Il vit en pauvre exilé jusqu'en 1943, année où il reçoit des « commandes ». Il meurt en 1945.

L'Europe centrale

Le Tchèque Leos Janacek (1854-1928), dans l'indifférence générale, recueille la musique populaire de Moravie. Il se fonde sur les travaux du physicien Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz (1821-1894), fondateur de la thermodynamique, pour justifier une nouvelle écriture musicale fondée sur « un chaos de sons » où règne la « dissonance ». Tout d'abord instituteur, il acquiert

une solide formation musicale à Prague, Saint-Pétersbourg, Leipzig et Vienne. Il écrit des opéras dont les plus célèbres sont :

- 1894-1916 : *Jenufa*, sur un livret de Gabriela Preissova ;
- 1919-1921 : *Katia Kabanova*, d'après Ostrovski ;
- 1924 : *La Petite Renarde rusée*, sur une idée de Tesnohlídek ;
- 1926 : *L'Affaire Makropoulos*, d'après Karel Capek ;
- 1930 : *De la Maison des Morts*, d'après Dostoïevski.

L'écriture de Janacek est imprégnée d'un naturalisme fondé sur un sentiment religieux envers le cosmos.

Bohuslav Martinu (1890-1959), tchèque lui aussi, vit en France. Il est l'élève d'Albert Roussel. Auteur de quinze opéras, on retient de lui *La Passion grecque*, d'après l'ouvrage de Nikos Kazantzakis (1885-1957), *Le Christ crucifié*.

Le Polonais Karol Szymanowski (1882-1937) domine la composition musicale de son pays pour le premier xx^e siècle. Porté vers l'ésotérisme, homosexuel militant, passionné par les cultures du Moyen-Orient, il écrit une œuvre importante d'un style personnel, parfois proche de la musique populaire polonaise. Son opéra *Le Roi Roger*, sur un livret écrit par le compositeur et son cousin, le poète Iwaszkiewicz, est créé à Varsovie, en 1929. L'opéra est un hymne à la réapparition des dieux grecs dans la Sicile du XII^e siècle.

Szymanowski meurt de la tuberculose ; on lui fait de grandioses funérailles. Il est le fondateur de la musique polonaise contemporaine.

Le Roumain Georges Enesco (1881-1955) est l'auteur d'un opéra, *Œdipe* (1936), sur un livret d'Edmond Fleg. Tout en s'inscrivant dans la lignée de Wagner, Brahms et Debussy, il emploie des thèmes populaires roumains. Il est considéré comme le fondateur de l'École roumaine.

■ La musique populaire des pays d'Europe centrale

La création musicale émerge dans les pays d'Europe centrale où l'on donne, jusqu'à la fin du xix^e siècle, essentiellement des opéras italiens, allemands et français. L'éveil des nationalités, voire des provincialismes, met au jour les trésors de l'art populaire, en particulier poétique et musical : cela favorise l'émergence d'un opéra « national » dans les pays qui dépendent de la couronne des Habsbourg.

Slaves (Tchèques et Polonais), Hongrois ou Latins (Roumains), découvrent auprès de la paysannerie des langages musicaux ancestraux d'une rare complexité qu'ils vont allier aux principes de la musique dite « savante » : l'éveil des nationalités politiques avec les bouleversements des révolutions nationales et des guerres (1870 ; 1914-1918) amène la révélation des singularités ethniques en même temps qu'elles se révèlent au monde entier. Cela non pour lisser pensée et expression artistique en une pâte unique, mais pour manifester le génie créatif humain dans l'infinie diversité de ses formes.

Opéra phare : *Jenufa* de Leos Janacek, 1904

Le livret

Jenufa, dont on doit le livret au compositeur lui-même d'après une pièce de Gabriela Preissova, *La Fille de feu son mari*, est le drame typique des sociétés traditionnelles : Jenufa, belle-fille et non bru de la sacristine Kostelnicka, est fiancée à son cousin le riche Steva, un bellâtre noceur. Elle se trouve enceinte de ses œuvres. Elle est aimée du demi-frère de Steva, Laca, au sentiment violent mais réel. Par accident, il entaille la joue de Jenufa avec le couteau de poche qui lui sert à tailler un manche de fouet.

Au deuxième acte, on apprend que Jenufa a tout dit à sa « petite-mère » Kostelnicka avant d'accoucher d'un garçon, tandis que Steva ne veut plus de la jeune femme défigurée ; il s'est même fiancé à une autre. Laca survient, toujours fou d'amour pour Jenufa, malgré son déshonneur ; il veut l'épouser. Kostelnicka, pour rendre la respectabilité à Jenufa, prend la décision de tuer l'enfant qui a huit jours, le petit Steva, en le noyant dans le ruisseau gelé. Lorsque Jenufa apprend la mort de son enfant par un mensonge de Kostelnicka qui invente des fièvres, causes de l'inconscience de Jenufa, celle-ci est folle de douleur : son enfant était tout pour elle. Mais Laca revient et le mariage entre lui et Jenufa est décidé.

Au troisième acte, ce sont les noces bien modestes de Laca et Jenufa. Le ruisseau n'est plus en glace et on découvre le cadavre de l'enfant, conservé par le froid. Tous pensent que Jenufa est la meurtrière, mais Kostelnicka avoue son crime, suit le juge, tandis que Jenufa et Laca ne renoncent pas à une vie nouvelle qui s'ouvre devant eux.

La vie de l'œuvre

L'œuvre est saisissante dramatiquement : elle utilise un *instrumentarium* riche et inattendu, ainsi l'importance du xylophone qui intervient comme une ponctuation obstinée dans cette pièce sombre au final plein d'espoir. Le compositeur utilise largement la musique populaire. Janacek n'est pas nihiliste, il parie sur l'avenir.

Jenufa, comme la plupart des opéras de Janacek, appartient maintenant au répertoire.



La France et l'Allemagne après 1900

La France

■ Henri Sauguet (1901-1989) : élève d'Erik Satie, le maître de l'« École d'Arcueil »

L'original Erik Satie (1866-1925) étudie le piano au Conservatoire de Paris avant de se lier à Debussy. Il compose dans un style dépouillé, à l'opposé de son mode de vie baroque. Il s'installe, en 1898, dans une chambre misérable à Arcueil, dans la banlieue sud proche de Paris, qu'il nomme « mon repaire de Notre-Dame-de-Bassesse ». Satie reprend ses études musicales en 1902 et déclare : « Mes chorals égalent ceux de Bach avec cette différence qu'ils sont plus rares et moins prétentieux. »

Il accueille des élèves, dont Henri Sauguet, auteur d'opéras qui demeurent au répertoire. Le jeune homme vient de Bordeaux, où il a pauvrement vécu d'un salaire de famine, gagné aux écritures chez un négociant en vin bien inconscient de son talent. Il dit dans ses Mémoires (*La Musique, ma Vie*) que trop pauvre pour acheter la partition de *Pelléas et Mélisande*, il l'avait volée à la devanture d'un marchand de musique : heureux larcin ! La partition ne pouvait tomber en meilleures mains. Citons les principaux opéras de Sauguet :

- 1924 : *Le Plumet du colonel*, dont il écrit le livret ;
- 1930 : *La Contrebasse*, d'après Tchekhov, sur un livret d'Henri Troyat (1911-2007) ;
- 1939 : *La Chartreuse de Parme*, d'après Stendhal, livret d'Armand Lunel (1892-1977) ;
- 1954 : *Les Caprices de Marianne*, d'après Musset, livret de Jean-Pierre Grédy (né en 1920).

Henri Sauguet milite pour la conservation de la musique liturgique mise à mal par les directives mal comprises du Concile Vatican II.

L'écriture de Sauguet est tonale, empreinte de finesse, de gaîté et de mélancolie, comme l'était lui-même cet esthète amoureux des chats. Il fut président de la Sacem en 1969-1970 et élu à l'Institut de France (Académie des Beaux-Arts) en 1976.

■ Le « Groupe des Six »

En 1920, on nomme ainsi, en référence aux « Cinq » russes, un groupe de six compositeurs réunis autour de Jean Cocteau (1889-1963), lui-même auteur d'un manifeste, *Le Coq et L'Arlequin* qui renie l'art allemand, où seul Bach trouve grâce, qui renie le romantisme aussi bien que Debussy au profit de l'humour de Satie et des recherches de Stravinsky. Le pianiste Jean Wiener (1896-1982) introduit le « caf'-conc' » dans la musique dite « savante » et réunit autour de lui, au café « le Bœuf sur le Toit, avec l'écrivain-aventurier Blaise Cendrars (1887-1961) et Jean Cocteau, une nouvelle génération de compositeurs, le « Groupe des Six ».

Le « Groupe des Six » se compose de : Louis Durey (1888-1979), du Suisse Arthur Honegger (1892-1955), Darius Milhaud (1892-1974), Germaine Tailleferre (1892-1983), Francis Poulenc (1899-1963) et Georges Auric (1899-1983).

Le « Groupe », moins Louis Durey, compose une œuvre lyrique collective sur un livret de Jean Cocteau, *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1921). Puis trois des « Six » vont constituer un véritable répertoire d'opéra dont nous retenons les œuvres majeures :

Darius Milhaud, influencé par Moussorgski et Debussy, donne :

- 1925 : *Les Malheurs d'Orphée*, livret d'Armand Lunel ;
- 1927 : *Le Pauvre Matelot*, livret de Jean Cocteau ;
- 1930 : *Christophe Colomb*, texte de Paul Claudel (1868-1955) ;
- 1932 : *Maximilien*, livret d'Armand Lunel ;
- 1939 : *Médée*, livret de Madeleine Milhaud (1902-2008), femme du compositeur ;
- 1950 : *Bolivar*, livret de Jules Supervielle (1884-1960) ;
- 1952-1953 : *David*, sur un texte d'Armand Lunel.

En 1940, Darius Milhaud et sa femme sont invités à venir se réfugier aux États-Unis par l'Orchestre symphonique de Chicago. De retour en France, Milhaud est nommé professeur au Conservatoire de Paris ; il est aussi professeur à Aspen (Colorado). En 1971, il est élu à l'Institut de France.

Arthur Honegger connaît de belles réussites lyriques :

- 1921 : *Le Roi David*, livret de René Morax, écrivain suisse (1873-1963) ;
- 1926 : *Judith*, livret de René Morax ;
- 1927 : *Antigone*, d'après Sophocle (496 – 06 av. J.-C.), livret de Jean Cocteau ;
- 1935 : *Jeanne au Bûcher*, sur un texte de Paul Claudel ;
- 1938 : *La Danse des Morts*, également sur un texte de Paul Claudel.

Honegger fut oublié après sa mort, tenu pour un musicien révolutionnaire. Ses propos sont désabusés sur l'avenir de la musique lors de ses derniers instants : « Vos contemporains auront toujours besoin de quelqu'un qui leur vendra des nouilles ou du savon. Ils n'ont aucun besoin d'une musique nouvelle. » Il ajoutait cependant : « Je me suis efforcé d'être accessible à l'homme de la rue tout en intéressant le musicien », profession de foi que n'eût point reniée Mozart !

Francis Poulenc sait ce qu'il doit à Chabrier (son « grand-père spirituel » aimait-il à dire), à Satie et à Stravinsky (1882-1971) ; cependant il est particulièrement sensible à la poésie et mettra en musique de nombreux poèmes. Le grand critique et musicographe Claude Rostand (1912-1970) écrit de lui, en 1950, qu'il a tout « du moine et du voyou ». Musicien prolix pour les mélodies, Poulenc écrit peu pour l'opéra.

Les opéras de Francis Poulenc sont :

- 1947 : *Les Mamelles de Tirésias*, sur un texte de Guillaume Apollinaire (1880-1918) ;
- 1957 : *Les Dialogues des Carmélites*, d'après Emmet Lavery (1902-1986), sur un texte de Georges Bernanos (1888-1948), inspiré par le roman de Gertrud von Le Fort (1876-1971), *Dernière sur l'échafaud* (1931), ainsi que d'un scénario du R. P. Bruckberger et de Philippe Agostini ;
- 1959 : *la Voix humaine*, livret de Jean Cocteau.

Si *La Voix humaine*, malgré le cas qu'en font les cantatrices, possède une saveur désuète et *Les Mamelles de Tirésias* une dimension surréaliste un peu datée, *Les Dialogues des Carmélites*, fondés sur le fait historique du procès puis de la mort des carmélites de Compiègne (guillotines le 17 juillet 1794), sont empreints d'une spiritualité authentique ; parfois Poulenc charge l'effet vocal et, trop souvent, les interprètes, incarnant ces femmes que leur foi conduit au martyr, manquent à la retenue et à l'attitude pudique et discrète qui sied à un tel ordre contemplatif. La force spirituelle des Filles de sainte Thérèse d'Avila (1515-1582) ne se traduit ni par l'agitation ni par la grandiloquence.

■ Les indépendants

Trois compositeurs ne se sont jamais réclamés d'une appartenance quelconque. Il s'agit de Jacques Ibert, Manuel Rosenthal et Henry Barraud.

Jacques Ibert (1890-1962) fut directeur de la villa Médicis, à Rome, poste prestigieux entre tous, réservé aux artistes créateurs de premier plan, carrefour des arts ; il déclarait,

balayant les querelles d'écoles : « Tous les systèmes sont bons pourvu qu'on y mette de la musique. » Il écrit, entre autres :

- 1926 : *Angélique*, sur un livret de Nino alias Michel Veber (1896-1965), frère de M^{me} Jacques Ibert ;
- 1930 : *Le Roi d'Yvetot*, livret de Limozin et Tourrasse.

Il fut administrateur de l'Opéra de Paris et élu à l'Institut de France.

Manuel Rosenthal (1904-2003) est surtout connu comme chef d'orchestre. Il fut l'unique élève de Maurice Ravel. Retenons de ses œuvres lyriques :

- 1934-1937 : *La Poule noire*, sur un livret de Nino ;
- 1957-1961 : *Hop, Signor*, sur un livret du Belge Michel de Ghelderode (1898-1962).

Il fut professeur au Conservatoire.

Henry Barraud (1900-1997), élève de Paul Dukas, d'une grande culture, fut directeur de l'ORTF. Ses émissions pédagogiques à la radio ont fait date. Il est l'auteur d'un opéra, *Tête d'or* (1985), sur le texte de la pièce de Paul Claudel.

Notons le charmant opéra, trop rarement représenté, d'Henri Rabaud (1873-1949), *Mârrouf, savetier du Caire*, livret de Lucien Népoty, d'après *les Mille et Une Nuits*, créé en 1914. Henri Rabaud fut élève de Massenet, devint un chef d'orchestre d'opéra célèbre, avant d'accéder à de hautes positions administratives (direction du Conservatoire de Paris).

L'Allemagne

Dans ces mêmes décennies, on remarque trois figures importantes dans l'opéra allemand.

Paul Hindemith (1895-1963) connaît une première période marquée par la violence et la provocation :

- 1921 : *Mörder, Hoffnung der Frauen* (*Crime, Espoir des Femmes*), sur un livret du peintre Oskar Kokoschka (1886-1980) ;
- 1922 : *Sancta Susanna*, sur un livret de Stamm.

À partir de 1924, Hindemith s'apaise en retravaillant les œuvres de Bach et Haendel. Il donne un opéra « néo-baroque », *Cardillac* (1926), d'après E. T. A. Hoffmann. Son grand opéra, créé en 1938, alors qu'il est devenu professeur au Conservatoire de Berlin, *Mathis, der Maler* (*Le Peintre Mathias*), sur un livret dont il est l'auteur, met face à face, en 1525, le peintre Mathias Grünewald (mort en 1528), auteur du retable d'Isenheim, et le peuple, durant la guerre des Paysans. Il s'agit là d'une œuvre d'une grande intériorité, qui traite des liens entre l'art et la politique.

Bernd Aloïs Zimmermann (1918-1970) se dit « le plus vieux des jeunes musiciens ». Son chef-d'œuvre est son opéra, créé à Cologne en 1965, *Die Soldaten* (*Les Soldats*), d'après la pièce (1776) de Jacob Michael Lenz (1751-1792). Il écrit selon un mode d'expression, le « pluralisme », qui lui est propre, en superposant les divers styles afin, dit-il, de maîtriser le temps.

Hans Werner Henze (né en 1926) est, à Paris, l'élève de Darius Milhaud et de René Leibovitz (1913-1972). Il écrit magnifiquement pour le théâtre lyrique. Il aborde la composition avec la musique sérielle qu'il abandonne rapidement pour un style d'une grande simplicité. Retenons de son œuvre :

- 1958 : *Le Prince de Hombourg*, d'après Heinrich von Kleist (1777-1811), pièce de 1810 ;
- 1961 : *Élégie pour deux jeunes Amants*, d'après William Auden (1907-1973).

■ Le théâtre lyrique dans la première moitié du xx^e siècle

La première partie du xx^e siècle est caractérisée par la diversité des langages musicaux et l'audace des livrets : ces derniers comportent toujours un poids philosophique que la musique rend universel, à l'instar des propos de Roland Barthes : « La musique renforce la signification du texte. »

Ce caractère universel de la musique ne doit pas être confondu avec une récupération idéologique quelconque : l'universel est l'inverse de l'idéologie, réductrice intrinsèquement.

Les opéras sont des rituels organisés individuellement par des compositeurs en permanente recherche. Les livrets font souvent appel à des auteurs majeurs du passé ou de l'époque contemporaine. Ce n'est pas parce qu'on ne prête guère attention au livret qu'il est stupide : il se mérite au même titre que la musique qui l'illustre. Chacun peut en prendre connaissance avant le spectacle d'opéra pour en saisir toute la richesse : les moyens ne manquent pas pour cela (éditions bon marché, Internet, médiathèques). Les œuvres sont de plus en plus souvent, voire toujours, données depuis plus de cinquante ans, dans les langues originales. De bonnes traductions, qui ne sont pas « à chanter » existent et sont accessibles. L'usage du sur-titrage réduit le champ visuel et auditif du spectateur dont l'œil est attiré par un texte qui lui fait manquer ce qu'il se passe sur la scène et dans la fosse d'orchestre, tant il est absorbé à suivre des paroles devenues sans suite logique. Il est aussi inutile, dans une salle de spectacle, de faire défiler un texte que cela le serait de faire défiler une partition. Le DVD est un bon outil pédagogique, car il fournit aussi bien les sous-titrages français que ceux de la langue originale dans un champ visuel réduit : cela facilite l'approche des œuvres, à l'Opéra, dans leur globalité. Le CD est un bon outil aussi. Mais aucun de ces supports ne peut faire figure de référence, dans la mesure où l'œuvre est vivante et ne peut se figer dans une seule et définitive interprétation.

De Monteverdi aux œuvres d'après-demain, faisant fi des modes et du *star system*, le théâtre lyrique se situe aux sources des émotions artistiques : il donne « à voir » et « à entendre » à la fois, et ouvre la porte à l'imagination, à notre part de créativité.

Chapitre 21



Le trio russe : Igor Stravinsky (1882-1971), Serge Prokofiev (1891-1953), Dimitri Chostakovitch (1906-1975)

Igor Stravinsky

Le père d'Igor Stravinsky, Fédor, est chanteur à l'Opéra impérial de Saint-Pétersbourg lorsqu'il naît le 5 ou 17 juin 1882. En 1903, il commence à prendre des cours de composition avec Rimski-Korsakoff et est séduit par les Français : Chabrier, Debussy, Dukas, Ravel, tout en gardant son amour pour la musique traditionnelle.

Il conserve les bases théoriques que lui a apprises son maître, mais évolue vers la « polytonalité », notion floue qui traduit l'enchevêtrement des tonalités bien reconnaissable à l'écoute de ses œuvres. Stravinsky traite le rythme de la même manière si bien qu'Olivier Messiaen parle « d'engrenage rythmique » propre au musicien russe. De fait, Stravinsky est plus

« archétypal » que novateur, car il reprend le mode d'écriture de l'*ars nova* du xiv^e siècle. L'apport du jazz colore aussi les œuvres de ce compositeur.

Il écrit huit opéras :

- 1914 : *Le Rossignol*, d'après Andersen (1805-1875) ;
- 1918 : *L'Histoire du Soldat*, sur un livret de l'écrivain suisse Ramuz (1878-1947) ;
- 1922 : *Renard*, d'après des contes russes sur un livret de Ramuz, est une commande de la princesse de Polignac, née Singer (1865-1942), grand mécène de l'époque ;
- 1922 : *Mavra*, d'après Pouchkine (1799-1837) ;
- 1923 : *Les Noces*, livret du compositeur ;
- 1927-1928 : *Œdipus Rex*, livret de Jean Cocteau d'après Sophocle, chanté en latin (traduction latine de Jean Daniélou) ;
- 1934 : *Perséphone*, sur un livret d'André Gide (1869-1951) ;
- 1951 : *The Rake's Progress*, sur un texte de Wystan Hugh Auden (1907-1973) et Chester Kallman (1921-1975).

Serge Prokofiev

Né en Ukraine, il étudie la musique au Conservatoire de Saint-Pétersbourg et, dès 1913, se rend à Paris et à Londres ; il rencontre Claude Debussy et Stravinsky. De 1918 à 1933, il vit entre la France et les États-Unis, chassé de Russie par la Révolution.

En 1933, il décide de rentrer dans son pays devenu l'URSS. Mais, dès 1936, il est victime des tracasseries du régime : certaines de ses œuvres sont interdites et il est visé par le tortueux « Rapport Jdanov » (1948). Il exprime une profession de foi : « Toute musique non sincère n'est pas viable. » Retenons de ses opéras :

- 1921 : *L'Amour des trois Oranges*, d'après Carlo Gozzi (1720-1806) ;
- 1929 : *Le Joueur*, d'après Dostoïevski (1821-1881) ;
- 1939 : *Siméon Kotko*, d'après Kataïev (1897-1986) ;

- 1941-1946 : *Les Fiançailles au Couvent*, d'après Sheridan (1751-1816) ;
- 1945 : *La Guerre et la Paix*, œuvre colossale, d'après Tolstoï (1828-1910) ;
- 1920-1955 : *L'Ange de Feu*, d'après un roman (1907) de Valéry Brioussou (1873-1924).

Prokofiev sait animer les grandes masses sonores qu'il fait briller de tous leurs feux.

Dimitri Chostakovitch

Chostakovitch connaît une enfance misérable. Il entre en 1919 au Conservatoire de Pétrograd (Saint-Pétersbourg) et poursuit un cursus éblouissant. À vingt ans, il est déjà célèbre dans le monde entier. Son premier opéra, *Le Nez*, d'après Gogol (1809-1852), est reçu avec enthousiasme, mais le second, *Lady Macbeth de Mzensk*, d'après un récit (1865) de Nicolas Leskov (1831-1895), déplaît à Staline, malgré le succès de la première représentation. Chostakovitch est alors persécuté par le régime et, en 1948, il tombe sous le coup du « Rapport Jdanov », traité de l'orthodoxie stalinienne fondé sur le « réalisme socialiste ».

La vie de Chostakovitch fut un calvaire, mais il réussit à faire triompher une œuvre dense qui jouit d'un prestige international.

■ Destinées des principaux compositeurs russes

Le régime soviétique, avec l'avènement de Staline, met fin brutalement à la liberté de création dans la nouvelle URSS à laquelle, à l'origine, toute entrave à la liberté des artistes semblait odieuse.

Stravinsky s'affranchit très tôt de tout lien avec son pays d'origine. Il est un Russe tout à fait occidentalisé bien qu'attaché à la tradition musicale de ses ancêtres.

Prokofiev ne peut supporter d'être loin de ses origines et retourne en Russie soviétique en pleine terreur stalinienne : grande difficulté pour lui de trouver sa place entre les impératifs de la création et le mal du pays.

Chostakovitch ne peut fuir un régime qui l'opprime et le condamne au silence sur les scènes d'opéras.

Malgré tout cela, ces compositeurs sont des phares de l'art musical international, leurs œuvres sont régulièrement données avec le succès qu'elles méritent.

Opéra phare : *L'Ange de Feu* de Serge Prokofiev, 1955

Cette œuvre, empreinte d'un profond mysticisme dont le livret est du compositeur d'après un roman de Valéry Iakovlévitch Brioussov, a été créée à la scène intégralement après la mort de Prokofiev en 1955, à Venise.

Le livret

L'action se déroule au XVI^e siècle, en Allemagne.

Acte I : dans une auberge, le chevalier Ruprecht entend, venus d'une pièce voisine de sa chambre, les cris d'une femme. Il se précipite à son secours en enfonçant la porte et voit Renata aux prises avec des visions qui la terrorisent. Ruprecht dégaina son épée, trace dans l'air un signe de croix qui délivre Renata. Elle lui explique que, depuis l'âge de huit ans, elle reçoit la visite d'un ange de feu, Madiel (dont le nom hébreu signifie « ma mesure est Dieu ») ; il lui a prédit qu'elle serait une sainte et, lorsqu'elle lui demande de l'épouser, Madiel se transforme en brasier incandescent. Renata trouve une ressemblance entre Madiel et le comte Heinrich qui a disparu. Une cartomancienne voit du sang sur la robe de Renata.

Acte II : à Cologne. Ruprecht, décidé à sauver Renata, l'emmène chez des sorciers et magiciens pour la désenvoûter, sans succès.

Acte III : devant la maison du comte Heinrich. Renata veut que Ruprecht tue Heinrich, pour pouvoir l'épouser, puis change d'avis lorsqu'elle identifie Heinrich pour être bien Madiel. Ruprecht est blessé, Renata le soigne.

Acte IV : à Cologne. Renata veut quitter Ruprecht pour entrer au couvent. Ruprecht veut prendre Renata dans ses bras : elle s'enfuit tandis que Méphisto, qui assiste à la scène en compagnie de Faust, attablé dans la cour d'une taverne, avale le garçon de l'auberge. Le cabaretier se demande où est passé le jeune homme : Méphisto lui répond qu'il est dans la poubelle et invite Ruprecht à les suivre.

Acte V : Renata est aux prises avec l'Inquisiteur qui veut savoir si l'Ange de feu est un diable ou non. Renata répond que Madiel ne parle que de Dieu et d'amour. Mais les religieuses du couvent qui l'abrite se déchangent en deux camps opposés, les unes tenant Renata pour une pécheresse démoniaque, les autres pour une figure angélique. Balayant tout cela de ses certitudes, l'Inquisiteur, sous le regard de Méphisto, Faust et Ruprecht, condamne Renata au bûcher.

La vie de l'œuvre

Cet opéra est rarement donné : il demande pour le rôle de Renata une interprète à la voix et aux nerfs d'acier. Les autres rôles sont aussi très éprouvants. De plus, le sujet est difficile, d'un mysticisme exacerbé, traité avec une musique paroxystique.



À partir de 1950, l'opéra essaime à travers le monde

Le continent américain

■ Alberto Ginastera (1916-1983)

Il est pour l'Argentine la figure musicale importante. Son dernier opéra, *Barabbas* (1977), sur un livret de Michel de Ghelderode, est inachevé. Il est précédé de *Don Rodrigo* (1964), livret d'Alejandro Casona, de *Bommarzo* (1967), livret de Manuel Mujica Lainez et de *Beatrice Cenci* (1971), d'après Stendhal, livret du compositeur et de William Shand, commande pour l'inauguration du Kennedy Center, à Washington (États-Unis). Ginastera est l'un des plus grands compositeurs d'opéras du ^{XX}^e siècle.

■ George Gershwin (1898-1937)

Aux États-Unis, George Gershwin est le plus connu des compositeurs d'opéra dont le chef-d'œuvre, réservé à des interprètes noirs, est *Porgy and Bess* (1935), livret de Du Bose Heyward.

■ Virgil Thompson (1896-1989)

Élève de Nadia Boulanger (1887-1979), la grande pédagogue française, Virgil Thompson compose pour les chanteurs noirs, sur un livret de Gertrude Stein (1874-1946), *Four Saints in Three*

Acts (1934), opéra que l'on surnomme « le *Parsifal* nègre » ; et, du même librettiste, *The Mother of Us All* (1947), histoire de la suffragette Susan Anthony (1820-1906).

■ Aaron Copland (1900-1990)

Élève lui aussi de Nadia Boulanger, Aaron Copland est fortement impressionné par Monteverdi, Debussy, Ravel, Stravinsky et Milhaud. Il donne, en 1954, un opéra, *The Tender Land*, livret d'Horace Everett.

■ Samuel Barber (1910-1981)

Il est marqué par son séjour en Italie, de 1936 à la veille de la guerre. En 1950, il donne un opéra, *Vanessa*, sur un livret du compositeur italien Gian Carlo Menotti (1911-2007). Il reçoit la commande d'une œuvre pour l'ouverture du nouveau Metropolitan Opera de New York, au Lincoln Center, en 1974, *Anthony and Cleopatra*, livret de Franco Zeffirelli (né en 1923). Barber a travaillé le chant et écrit admirablement pour la voix. Il conserve une écriture tonale, particulièrement propice à l'expression vocale.

■ Leonard Bernstein (1918-1990)

Également élève de Nadia Boulanger, Bernstein connaît une carrière exceptionnelle de pianiste, de chef d'orchestre, de pédagogue et de compositeur, sans qu'aucune de ses activités ne nuise aux autres. Retenons, parmi ses œuvres lyriques, *Candide* (1956) d'après Voltaire (1694-1778), *West Side Story* (1957) sur un livret d'Arthur Laurents et *Quiet Place* (1987) sur un livret de Stephen Wadsworth.

La France

■ Les « Jeune France »

En 1935, un groupe de jeunes compositeur voit le jour, les « Jeune France », expression reprise de Théophile Gautier pour désigner les créateurs partisans de réformes artistiques et

sociales au XIX^e siècle. Le « Groupe Jeune France » se forme autour d'Yves Baudrier (1906-1988), surtout connu pour ses musiques de film, en réaction à l'écriture « essentialiste » de Satie et du « Groupe des Six ». En 1939, un premier concert du « Groupe Jeune France » est organisé, sous l'égide de Paul Valéry, François Mauriac et Georges Duhamel. Trois compositeurs, auteurs d'opéras, appartiennent à cette tendance :

- André Jolivet (1905-1974) n'a pas achevé son opéra *Lieutenant perdu*, d'après Marcel Schneider ;
- Daniel-Lesur (1908-2002) est l'auteur d'*Andrea del Sarto* (1969), d'après Musset et d'*Ondine* (1982), d'après Giraudoux ;
- Olivier Messiaen (1908-1992), compositeur fécond et grand pédagogue, compose entre 1975 et 1983, un opéra monumental, *Saint François d'Assise*, livret du compositeur, résultat d'une commande de l'Opéra de Paris.

■ Marcel Landowski (1915-2000)

Il exerce des fonctions de premier plan au Ministère de la Culture et connaît tous les honneurs malgré les faiblesses de certaines de ses décisions : il est Secrétaire perpétuel de l'Institut de France puis Chancelier de ce même Institut. Retenons de ses œuvres lyriques : en 1948, *Le Rire de Nils Halénius* ; 1954, *Le Fou* ; 1984, *Montségur*. Il est l'auteur ou le coauteur des livrets de ses œuvres. Son écriture est plaisante, se veut fondée sur des idées religieuses ou philosophiques, mais atteint rarement les hauteurs qu'elle voudrait servir.

■ Maurice Ohana (1914-1992)

Il adopte un langage personnel dit « post-sériel », tout empreint de musique méditerranéenne. Il écrit plusieurs opéras : *Syllabaire pour Phèdre* (1967), d'après Euripide (480-406 av. J.-C.). Sa grande œuvre lyrique est *La Célestine*, d'après Fernando de Rojas (v.1465-v. 1561), sur un livret d'Odile Marcel : l'opéra est colossal, fondé sur une pièce de 1499 qui influence Machiavel (1469-1527) et Shakespeare (1564-1616), bien qu'elle n'ait été montée (avec Jeanne Moreau) qu'au XX^e siècle. Ohana se réclame de Debussy et de De Falla pour servir ce texte violent et cru qui le fascine.

Le monde germanique

■ Karl Amadeus Hartmann (1905-1963)

Après s'être retiré de la vie musicale durant la période nazie, en 1949, il donne son opéra, écrit au milieu des années 1930, *Des Simplicius simplissimus Jugend*, d'après Grimmelshausen (vers 1620-1676) ; il revoit cette œuvre et la fait jouer à Munich, en 1955, sous le titre *Simplicius simplissimus*. Il fonde, à Munich, en 1945, les concerts « Musica viva » destinés à faire entendre la musique contemporaine.

■ Boris Blacher (1903-1975)

Il donne, en 1943, un opéra, *Roméo et Juliette*, d'après Shakespeare et tente de renouveler le langage lyrique avec son opéra « sans parole », *Opéra abstrait n° 1* (1953).

■ Wolfgang Fortner (1907-1987)

Il adopte divers langages musicaux et écrit des opéras inspirés : *Noces de sang* (1957) d'après Federico Garcia Lorca (1899-1936), *Elizabeth Tudor* (1971) sur un livret de Matthias Braun, *That Time* (1977) d'après Samuel Beckett (1906-1989).

■ Gottfried von Einem (1918-1996)

Cet autrichien a écrit huit opéras souvent joués. Élève de Blacher, ce dernier guide le choix des livrets pour ses premières pièces. En 1947, *la Mort de Danton*, d'après Büchner ; 1953, *Le Procès*, d'après Kafka (1883-1924) ; 1971, *La Visite de la vieille Dame*, d'après Friedrich Dürrenmatt (1921-1991) ; 1964, *Der Zerrissene/Le Lacéré*, d'après Johann Nestroy (1801-1862) qui fut chanteur et écrivain, préoccupé de la misère sociale ; 1976, *Intrigue et Amour*, d'après Schiller (1759-1805) ; 1980, *Les Noces de Jésus*, immense scandale à Vienne, bastion du catholicisme ; 1990, *Tulipant*, triste constat de l'état du monde actuel. L'écriture de von Einem est tonale, avec des emprunts au jazz et au dodécaphonisme. Son œuvre lyrique est somptueuse.

■ Rolf Liebermann (1910-1999)

Compositeur suisse de langue allemande, il fut aussi directeur d'Opéras : celui de Hambourg, pour le meilleur, et celui de Paris, de 1973 à 1980, pour le meilleur souvent mais aussi pour le pire. À Paris, sa « politique » sans imagination, fondée sur de fortes dépenses et le manque de volonté de reconstituer une « troupe », fut désastreuse pour la relève du chant français ; cela constitua un exemple destructeur pour l'ensemble des théâtres lyriques français qui ont cru opportun de suivre ce modèle. On doit à son arrivée en France la fermeture de l'Opéra-Comique, sacrifié à sa gourmandise financière. Il est l'auteur d'un certain nombre d'opéras dont nous retiendrons *La Forêt* (1987), d'après Ostrovski et, en 1992, sa dernière œuvre lyrique, *Acquittement pour Médée*, sur un livret de Ursula Haas.

■ Krzysztof Penderecki (né en 1933)

Rattachons au monde germanique ce Polonais qui reçoit une commande de l'Opéra de Hambourg, créée avec un grand succès en 1969, *Les Diables de Loudun* : c'était le premier opéra de Penderecki, auteur aussi du livret, d'après Huxley (1894-1963) et Whiting. Suivirent : *Le Paradis perdu*, en 1978, livret de Christopher Fry, d'après John Milton (1608-1674) ; en 1986, *Le Masque noir*, d'après Hauptmann (1862-1946), livret du compositeur et de Harry Kupfer ; 1991, *Ubu Rex*, d'après Alfred Jarry (1873-1907), livret du compositeur et de Janocki. Ces œuvres sont écrites et créées en allemand. Penderecki a suivi toute sa formation à Cracovie ; c'est un grand pédagogue. Il compose par « nappe de sons » qui mêlent grégorien, sérialisme et moyens électro-acoustiques.

Les Italiens

■ Luigi Dallapiccola (1904-1975)

Il utilise le dodécaphonisme sériel. De 1937 à 1939, il compose un opéra, d'après le récit de Saint-Exupéry (1900-1944), *Vol de nuit* (1931), qui le rend immédiatement célèbre. En 1949, *Le*

Prisonnier, d'après Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889), est une œuvre qui manifeste l'horreur du compositeur pour les appareils répressifs et l'enfermement ; 1968, c'est *Ulysse*, d'après Homère (IX^e siècle av. J.-C.). Dallapiccola écrit : « L'artiste vit et souffre avec son temps, aujourd'hui comme hier. »

■ Gian Carlo Menotti (1911-2007)

Il compose dans la veine du « vérisme ». Il est l'auteur de tous ses livrets. Retenons : *Le Médium* (1946), *Le Téléphone* (1947), *Le Consul* (1950), *The Saint of Bleeker Street* (1954) et, en 1982, *The Bride from Pluto*.

Les Anglais

L'Angleterre retrouve une vie musicale propre au milieu du XIX^e siècle. Le XX^e siècle voit de grands compositeurs anglais imposer leurs œuvres dans le monde entier.

■ Michael Tippett (1905-1998)

D'une immense érudition, objecteur de conscience durant la guerre 1939-1945, il revendique son homosexualité.

Il explore, dans ses opéras dont il écrit les livrets, la psychologie des profondeurs et l'espace onirique selon la méthode psychanalytique de Carl Gustav Jung (1875-1961). Retenons : en 1952, *The Midsummer Marriage* ; 1962, *King Priam* ; 1970, *The Knot Garden* ; 1977, *The Ice Break* ; 1989, *New Year*.

■ Benjamin Britten (1913-1976)

Lui aussi objecteur de conscience et homosexuel sans complexe, Benjamin Britten recherche dans ses opéras la voie du salut : elle ne peut venir que par la « catharsis », la purification qui justifie la souffrance dans le contexte de l'éternité. L'œuvre de Britten est inspirée par le ténor Peter Pears (1910-1986) qui fut son interprète privilégié. Ses opéras sont nombreux et appartiennent

nent au répertoire international : 1945, *Peter Grimes*, livret de Montagu Slater ; 1946, *Le Viol de Lucrece*, d'après André Obey (1892-1975) ; 1947, *Albert Herring*, d'après Maupassant (1850-1893) ; 1948, *L'Opéra des Gueux*, d'après Gay et Pepush ; 1949, *The Little Sweep*, un opéra pour enfants ; 1951, *Billy Budd*, d'après Herman Melville (1819-1891) ; 1952, *Gloriana*, livret de William Plomer, une commande pour le couronnement de la reine Elizabeth II ; 1954, *Le Tour d'Écrou*, d'après Henry James (1843-1916) ; 1960, *Le Songe d'une Nuit d'Été*, d'après Shakespeare, livret du compositeur et Pears ; 1964-1968, trois paraboles d'église, *Curlew River* – *The Burning Fiery Furnace* – *The Prodigal Son*, livrets de William Plomer ; 1969, un opéra pour la télévision, *Owen Wingrave* que le compositeur conçoit avec Myfanwy Piper ; 1973, *Mort à Venise*, d'après Thomas Mann (1875-1955).

Britten garde une personnalité intacte malgré son amour pour Debussy, Moussorgski et les compositeurs italiens : c'est un compositeur pénétré des traditions mais dont l'expression reste toute personnelle.

Opéra phare : *Le Tour d'écrou* de Benjamin Britten, 1954

Le sujet de cet opéra dont le livret est dû à Myfanwy Piper, d'après une nouvelle de Henry James, présente la lutte du bien et du mal, entre la gouvernante de deux enfants, un garçon et une fille, Miles et Flora, et les fantômes d'un intendant mal-faisant, Quint, et d'une précédente gouvernante morte étrangement, Miss Jessel. L'action se situe à Bly, un gros manoir dans l'est de l'Angleterre. Quint semble vouloir s'emparer de Miles, et Miss Jessel de Flora. Les deux fantômes s'en expliquent eux-mêmes car ils ont besoin d'un lien d'amitié avec les enfants.

Quint mène le jeu et amène Miles à commettre des sottises irrévérencieuses. Le garçon est obsédé par une chanson qui commence par le mot « Malo ». Flora, fascinée par les appels de Miss Jessel, s'enfuit, et on la retrouve près du lac.

La gouvernante est aidée par la cuisinière, Mrs Grose, pour tenter de faire échapper les enfants au maléfice qui les poursuit. Elle veut les emmener à Londres chez leur tuteur. Mais sa lettre, destinée au tuteur des enfants, a été détournée par Miles. La gouvernante arrive cependant à confier Flora au tuteur. Miles finit par avouer sa faute, le détournement de la lettre ; Quint tente de l'en empêcher, mais l'enfant le nomme et ainsi le détruit ; cet effort lui coûte la vie : Miles meurt.

Britten traite de la corruption de l'innocence, sujet qui revient dans nombre de ses opéras. *Le Tour d'écrou* évoque les tensions de plus en plus intenses subies par les personnages obsédés par des fantômes dont on ne sait s'ils sont réels ou

fantasmés : leur pouvoir est grand et ronge le monde des vivants. Ce sont des sortes de vampires, incapables de trouver le repos éternel, contre lesquels lutte la gouvernante qui n'obtient qu'une demi-victoire : si la petite fille est sauvée, le garçon meurt d'avoir tenté d'exercer un effort dépassant les forces d'un être si jeune.

L'œuvre fait partie du répertoire qui évolue, avec cet opéra, dans un monde inquiétant et raffiné, trouble et cathartique, sur un fond de clair-obscur propice aux visions.



Épilogue

L'opéra : un phare qui éclaire le XXI^e siècle

En 2007, l'opéra fêtait ses quatre cents ans : le demi-dieu Orphée, celui qui sut charmer les monstres infernaux par les accents qu'il tirait de sa lyre et la suavité de son chant qui magnifiait toute parole, poursuit sa mission.

L'opéra prend parfois des formes inattendues, on veut sa mort, mais il ne cesse de vivre : ainsi qu'Orphée, il participe de l'immortalité, mais il vit parmi les mortels, c'est-à-dire chacun de nous. Le philosophe allemand Gerhard Nebel (1903-1974) qualifiait son maître, le philosophe Martin Heidegger (1889-1976), de « terrible imprécateur de l'esprit du temps ». Cette expression convient à l'opéra de notre temps ainsi que de tous les temps : l'opéra cristallise, stigmatise, focalise, prophétise. Monteverdi, Purcell, Mozart, Weber, Berlioz, Wagner, Verdi, Moussorgski, Debussy, Berg, Britten marquent des étapes clés de ce spectacle total. Le second XX^e siècle ouvre des voies multiples : l'opéra est bourgeonnant ; il impose ses trois dimensions propres : le passé, le présent et l'avenir, cette dernière dimension ouverte sur l'inconnu, comme le chante la Troisième Norne au Prologue du *Crépuscule des Dieux* (Wagner). Ces trois dimensions sont celles du monde, avec ses terribles dérives et ses possibles rédemptions, de la démesure de l'humanisme triomphant au combat du naturalisme, fils de la sagesse.

L'opéra montre, dit et donne à entendre tout cela. S'il connaît les ironies qui brisent Cassandra, il n'est qu'à y aller voir, malgré des interprétations trop souvent poussées ou dérisoires des metteurs en scène à la mode, pour découvrir sa substance : les créateurs nous la livrent pour en avoir eu l'illumination, quelle que soit leur personnalité domestique.

L'opéra donne des clefs : sachons, tels l'*Ariane* de Maeterlinck et Dukas (*Ariane et Barbe-Bleue*), ouvrir les portes. On y trouve des trésors et, mieux encore, on y appréhende la lueur diffuse qui foudroie les idées reçues, celle de la liberté possible.



Bibliographie sélective

ADORNO, Theodor, *Essai sur Wagner*, Gallimard, coll. « Les essais », Paris, 1966.

Écrits musicaux : quasi una fantasia, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », Paris, 1982.

BARBIER, Patrick, *À l'Opéra au Temps de Balzac et Rossini*, Hachette Littératures, Paris, 2003.

La Malibran, Reine de l'Opéra romantique, Pygmalion, Paris, 2005.

Bavière (de), Charlotte Elisabeth, *Lettres (1672-1722)*, Mercure de France, coll. « Le temps retrouvé », Paris 1985.

BERLIOZ, Hector, *Mémoires*, 2 vol., Flammarion, 2000.

BLANCHARD, Roger et CANDÉ (de), Roland, *Dieux et Divas de l'Opéra*, 2 vol., Plon, Paris, 1987.

CAIRNS, David, *Hector Berlioz*, Fayard, 2 vol., Paris, 2002.

CASANOVA, Giacomo, *Histoire de ma Vie*, Laffont, coll. « Bouquins », Paris, 2002.

CLAPTON, Nicholas, *Moreschi, the Last Castrato*, Haus Publishing Limited, Londres, 2004.

CLARY, Mildred, *Benjamin Britten ou le Mythe de l'Enfance*, Buchet-Chastel, Paris, 2006.

DUPONT, Florence, *Aristote ou le Vampire du Théâtre occidental*, Aubier-Flammarion, coll. « Libelles », Paris, 2007.

FRAIGNEAU, André, *Papiers oubliés dans l'Habit, Carnets 1922-1949*, Le Rocher, Paris, 2001.

FRAIGNEAU, André, *Le Livre de Raison d'un Roi fou*, La Table Ronde, Paris, 1994.

C'était hier, Chroniques du XX^e siècle, Le Rocher, Paris, 2005.

GOLDONI, Carlo, *Mémoires*, 2 vol., Colburn, Paris-Londres, 1814.

GREGOR-DELLIN, Martin, *Richard Wagner*, Fayard, coll. « Les indispensables de la musique », Paris, 1981.

Hysmans, Karl-Joris, *À Rebours*, Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1977.

LACOMBE, Hervé, *Géographie de l'Opéra au XX^e siècle*, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », Paris, 2007.

LESURE, François, *Claude Debussy*, Fayard, 2003.

LEIBOVITZ, René : *Les Fantômes de l'Opéra, Essais sur le Théâtre lyrique*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », Paris, 1972.

Histoire de l'Opéra, Buchet-Chastel, Paris, 1987.

MASSIN, Jean et Brigitte, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Fayard, Paris, 1970.

Ludwig van Beethoven, Fayard, Paris, 1967.

Recherche de Beethoven, Fayard, Paris, 1970.

MAXIMOVITCH, Michel, *L'Opéra russe, L'Âge d'homme*, Lausanne, 1987.

MONGRÉDIEN, Jean, *La Musique en France, des Lumières au Romantisme*, Flammarion, Paris, 1986.

MOUSSORGSKI, Modest, *Correspondance*, Fayard, Paris, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le Cas Wagner*, Allia, Paris, 2007.

PHILLIPS-MATZ, Mary Jane, *Giuseppe Verdi*, Fayard, Paris, 1996.

PLAISANCE Daniel, *Jules Massenet en résidence à Egreville*, revue *Les amis du vieux Montargis*, n°68, septembre 2008.

SAUGUET, Henri, *La Musique, ma Vie*, Séguier, Paris, 1990.

SCHILLER (von), Friedrich, *Lettres sur l'Éducation esthétique de l'Homme*, Aubier, Paris, 1992.

SAINT-SIMON (comte de), Louis, *Mémoires*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris 1983

Ouvrages collectifs

GRIBENSKI, Jean (dir.), *D'un Opéra l'autre. Hommage à Jean Mongrédien*, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, Paris 1996.

HONEGGER, Marc (dir.), *Dictionnaire de la Musique, les Hommes et leurs Œuvres*, 2 vol., Bordas, Paris, 1970.

Science de la Musique, Formes, Technique, Instruments, 2 vol., Bordas, Paris 1976.

HONEGGER, Marc et PRÉVOST, Paul (dir.), *Dictionnaire des Œuvres de l'Art vocal*, 3 vol., Bordas, Paris, 1991.

KOBBÉ, Gustave (dir.), *Tout l'Opéra*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », Paris, 1980.

MASSIN, Jean et Brigitte (dir.), *Histoire de la Musique occidentale*, Fayard/Messidor – Temps Actuels, Paris, 1985.

MOSSÉ, Fernand (dir.), *Histoire de la Littérature allemande*, Aubier-Montaigne Paris, 1970.

NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.), *Musiques, une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Actes Sud/Cité de la musique, 5 vol., 2006.

VALENTIN, Jean-Marie (dir.), *Pierre Corneille et l'Allemagne, l'œuvre dramatique de Pierre Corneille dans le monde germanique*, Desjonquères, coll. « La mesure des choses », Paris, 2007.

Encyclopedia universalis : *Dictionnaire de la Musique, les Compositeurs*, Albin Michel, Paris, 1998.



Index des compositeurs

A

Adam Adolphe 77, 116
Albeniz Isaac 152
Albert (d') Eugen 140
Albrechtberger Johann Georg 60
Auber Daniel François Esprit 116
Auric Georges 164

B

Bach Jean-Sébastien 49, 59, 163, 164, 168
Balakirev Mili 131, 132
Ballif Claude 79
Barber Samuel 176
Barraud Henry 166, 167
Bartok Béla 159, 160
Baudrier Yves 177
Beethoven (von) Ludwig 56, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 74, 76, 77, 111, 115, 118, 122, 123
Bellini Vincenzo 85, 89, 90
Berg Alban 155, 156, 157, 158, 183
Berlioz Hector 20, 37, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 111, 117, 118, 132, 137, 155, 183

Bernstein Leonard 176
Bizet Georges 98, 110, 111, 122, 144, 153
Blacher Boris 178
Boieldieu François Adrien 66, 116
Boïto Arrigo 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 144
Borodine Alexandre 132
Brahms Johannes 156, 161
Britten Benjamin 180, 181, 183
Busoni Ferruccio 141

C

Campra André 26
Chabrier Emmanuel 111, 151, 166, 171
Charpentier Gustave 110
Chopin Frédéric 90, 151, 155
Chostakovitch Dimitri 171, 173
Cilea Francesco 143
Cimarosa Domenico 41, 42, 88
Copland Aaron 176
Cui César 132

D

Dalayrac Nicolas-Marie 29
Dallapiccola Luigi 179, 180

Daniel-Lesur 177
 Dargomijski Alexandre 131
 Debussy Claude 7, 66, 80, 109,
 110, 147, 148, 149, 150, 151, 155,
 160, 161, 163, 164, 165, 171, 172,
 176, 177, 181, 183
 Donizetti Gaetano 85, 87, 88
 Dukas Paul 149, 167, 171, 184
 Durey Louis 164
 Dvorak Anton 134

E

Einem (von) Gottfried 178
 Enesco Georges 161

F

Falla (de) Manuel 152, 177
 Fauré Gabriel 149
 Fortner Wolfgang 178

G

Gershwin George 175
 Ginastera Alberto 175
 Giordano Umberto 143
 Glinka Mikhaïl 131
 Gluck Christoph Willibald 15,
 17, 18, 19, 29, 33, 34, 35, 36, 37,
 48, 66, 73, 78, 79, 119, 137
 Goldmark Karoly 140
 Gounod Charles 109, 111
 Granados Enrique 152
 Grétry André Modeste 29, 66

H

Haendel Georg Friedrich 17,
 168
 Halévy Jacques Fromenthal 116
 Hartmann Karl Amadeus 178
 Haydn Joseph 60, 65, 74
 Haydn Michel 65
 Henze Hans Werner 168
 Hindemith Paul 168

Honegger Arthur 164, 165

J

Janacek Leos 160, 161, 162
 Jolivet André 177
 Jomelli Niccolo 41

K

Kodaly Zoltan 159

L

Lalo Édouard 110
 Landowski Marcel 177
 Leibovitz René 35, 49, 63, 66, 88,
 145, 168
 Leoncavallo Ruggero 143
 Liebermann Rolf 179
 Liszt Franz 77, 78, 115, 118, 121,
 133, 148, 151, 155, 159
 Lully Jean-Baptiste 15, 16, 18,
 19, 26, 28, 29

M

Mahler Gustav 67, 155, 157
 Martini Giovanni Battista (père)
 44, 53
 Martinu Bohuslav 161
 Mascagni Pietro 143
 Méhul Étienne Nicolas 66
 Menotti Gian Carlo 176, 180
 Messiaen Olivier 171
 Meyerbeer Giacomo 116
 Milhaud Darius 164, 165, 168,
 176
 Monsigny Pierre Alexandre 29
 Monteverdi Claudio 7, 10, 15,
 18, 22, 23, 35, 112, 136, 149, 169,
 176, 183
 Moussorgski Modeste 132, 133,
 134, 137, 160, 165, 181, 183
 Mozart Wolfgang Amadeus 35,
 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50,

51, 52, 53, 54, 55, 56, 59, 60, 62,
65, 66, 68, 85, 86, 88, 103, 111,
135, 137, 139, 155, 165, 183

N

Nin Joaquin 152

O

Offenbach Jacques 88, 107, 108,
112

Ohana Maurice 177

P

Paisiello Giovanni 41

Palestrina Pier Luigi 89, 140

Pedrell Felipe 152

Penderecki Krzysztof 179

Pergolèse Giovanni Battista 27,
41

Pfitzner Hans 140

Philidor François-André 29

Piccini Nicola 34, 36, 41

Ponchielli Amilcare 143, 144

Poulenc Francis 164, 166

Prokofiev Serge 171, 172, 173,
174

Puccini Giacomo 143, 144, 145,
155

Purcell Henry 15, 17, 18, 19, 35,
183

R

Rabaud Henri 167

Rameau Jean-Philippe 20, 25,
26, 27, 28, 29, 30, 137, 149

Ravel Maurice 149, 151, 152,
153, 167, 171, 176

Reicha Anton 74

Rimski-Korsakov Nicolas
132

Rosenthal Manuel 166, 167

Rossini Gioacchino 79, 85, 86,
87, 88, 90, 91, 98, 111

Roussel Albert 149, 161

S

Sacchini Antonio Maria Gas-
paro 41

Saint-Saëns Camille 149

Salieri Antonio 47, 60

Satie Erik 151, 163, 164, 166,
177

Sauguet Henri 163, 164

Schobert Johann 44

Schoenberg Arnold 155, 156, 158

Schumann Robert 116, 151

Schütz Heinrich 17

Smetana Bedrich 133

Spontini Gaspard 77, 116

Strauss Richard 37, 139, 140,
141, 142, 155, 157

Stravinsky Igor 164, 166, 171,
172, 173, 176

Szymanowski Karol 161

T

Tailleferre Germaine 164

Tchaïkovski Piotr 133, 147

Thomas Ambroise 147

Thompson Virgil 175

Tippett Michael 180

Turina Joaquin 152

V

Verdi Giuseppe 90, 93, 94, 95,
96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103,
104, 105, 109, 111, 137, 143, 144,
145, 148, 155, 183

W

Wagner Richard 11, 37, 67, 69,
71, 76, 80, 83, 87, 90, 93, 111,
115, 116, 117, 118, 119, 120, 121,

122, 123, 124, 125, 126, 129, 137,
139, 140, 144, 145, 147, 155, 156,
157, 161, 183

Weber (Von) Carl Maria 65, 66,
67, 68, 69, 137, 151, 155, 183

Webern Anton 155, 156

Wolf Hugo 140, 143

Z

Zandonai Riccardo 143

Zemlinsky (Von) Alexander 140,
156

Zimmermann Bernd Alois
168

Zingarelli Nicola 89



Index des œuvres

A

Abaris ou les Boréades 26
Abu Hassan 66
Acis et Galatée 16
Acquittement pour Médée 179
Adelson e Salvini 89
Africaine 116
Aïda 98
Albert Herring 181
Alceste 16, 17, 18, 33
Alzira 96
Andrea del Sarto 177
Angélique 167
Anne Boleyn 87
Anthony and Cleopatra 176
Antigone 165
Apollo et Hyacinthus 44
Arabella 140
Ariane 149
Ariane à Naxos 140, 141
Ariane et Barbe-Bleue 184
Ascanio in Alba 45
Attila 96

B

Bal masqué 97
Barabbas 175
Barbier de Séville 86, 91
Bastien und Bastienne 44

Beatrice Cenci 175
Béatrice et Bénédicte 79
Belle Hélène 108
Benvenuto Cellini 76, 78
Bianca e Fernando 89
Billy Budd 181
Bohème 99, 144
Bolivar 165
Boris Godounov 132, 134
Bourgeois gentilhomme 16, 140, 141
Bride from Pluto 180
Brigands 96
Burning Fiery Furnace 181

C

Cadi dupé 35
Cadmus et Hermione 16
Cambiale di Matrimonio 86
Candide 176
Capriccio 140
Caprices de Marianne 164
Capulets et les Montaigus 89
Cardillac 168
Carmen 111, 122, 153
Castor et Pollux 26
Célestine 177
Cenerentola 86
Chartreuse de Parme 164

Château de Barbe-Bleue 160
Chevalier à la Rose 140
Christophe Colomb 165
Clémence de Titus 51
Combat de Tancrède et de Clorinde 15
Comte Ory 86
Consul 180
Contes d'Hoffmann 108, 112, 113
Corsaire 96
Così fan Tutte 49
Couronnement de Poppée 15, 18
Crépuscule des Dieux 117, 123, 124, 126, 128, 183
Curlew River 181

D

Dame blanche 116
Dame de Pique 133
Damnation de Faust 77, 78
Danse des Morts 165
Dardanus 26
David 165
Défense d'aimer 116
Devin de Village 27
Diablos de Loudun 179
Dialogues des Carmélites 166
Dido and Aeneas 17
Djamileh 111
Docteur Faust 141
Don Carlos 97
Don Giovanni 48, 49, 51, 54, 55, 56
Don Rodrigo 175
Donna del Lago 86
Drei Pinto 67

E

Échelle de soie 86
Edgar 144
Élégie pour deux jeunes Amants 168
Elektra 140

Élixir d'amour 88
Elizabeth Tudor 178
Elizabeth, Reine d'Angleterre 86
Enfant et les Sortilèges 152
Enlèvement au Sérail 47, 66
Erwartung 156
Eugène Onéguine 133
Euryanthe 67, 68, 69

F

Falla 152
Falstaff 100, 101, 102, 145
Fanciulla del West 144
Faust 74, 77, 109, 174
Favorite 88
Fées 115
Femme sans Ombre 140
Femme silencieuse 140
Fêtes d'Hébé 27
Fêtes de l'Amour et de Bacchus 16
Fiançailles au Couvent 173
Fiancée vendue 133
Fidélío 62, 63, 66
Fille des Bois 66
Finta Giardiniera 45
Flûte enchantée 51, 52, 62, 66
Force du Destin 97
Forêt 179
Fou 177
Four Saints in Three Acts 176
Francs-Juges 74
Freischütz 67, 68, 69, 71, 74

G

Gianni Schicchi 145
Ginastera 175
Gioconda 143
Giorno di Regno 95
Glinka 131
Gloriana 181
Glückliche Hand 156
Grande-Duchesse de Gérolstein 108

Guerre et Paix 173
Guillaume Tell 86

H

Hary Janos 159
Henri de Bourgogne 87
Hernani 74
Hérodiade 110
Heure espagnole 152, 153
Hippolyte et Aricie 26, 28
Histoire du Soldat 172
Hop, Signor 167
Huguenots 116

I

I Due Foscari 96
Ice Break 180
Idomeneo, Rè di Creta 46
Indes galantes 27
Intrigue et amour 178
Iphigénie en Aulide 18
Iphigénie en Tauride 18, 36, 37, 74
Italienne à Alger 86

J

Jeanne au Bûcher 165
Jeanne d'Arc 96
Jenufa 161, 162
Jongleur de Notre-Dame 110
Joueur 172
Judith 165
Juive 108

K

Katia Kabanova 161
Khovanchtchina 132
King Priam 180
Knot Garden 180

L

L'Affaire Makropoulos 161
L'Ange de Feu 174

L'Anneau du Nibelung 126
Lady Macbeth de Mzensk 173
Légende de la Ville invisible de Kitiège 132
Lieutenant perdu 177
Little Sweep 181
Lohengrin 117, 118
Lombards 96
Louise 94, 110
Lucie de Lammermoor 88
Lucio Silla 45
Lucrèce Borgia 88
Luisa Miller 96
Lulu 157, 158

M

Macbeth 96, 97, 173
Madame Butterfly 144
Maison des Morts 161
Maîtres Chanteurs de Nuremberg 117
Mamelles de Tirésias 166
Manon 110
Manon Lescaut 144
Mariage secret 41, 42
Marie Stuart 88
Mariés de la Tour Eiffel 164
Mârrouf, Savetier du Caire 167
Mathis, der Maler 168
Mavra 172
Médée 165
Médium 180
Mefistofele 98
Messiaen 177
Midsummer Marriage 180
Mignon 147
Mireille 109
Mitridate, Rè di Ponto 45
Moïse et Aaron 156, 157, 158
Montségur 177
Mörder, Hoffnung der Frauen 168
Mort à Venise 181
Mort de Danton 178

Mother of Us All 176
Muette de Portici 116

N

Nabucco 95
Nain 128, 140
New Year 180
Nez 173
Noces 47, 48, 49, 52, 115, 172, 178
Noces de sang 178
Norma 89, 90
Nozze di Figaro 47

O

Obéron 67, 68
Oberto, Conte di San Bonifacio 95
Ondine 177
Opéra abstrait n°1 178
Or du Rhin 117, 119, 123, 126
Orfeo 7, 15, 17, 22, 23, 136
Orfeo ed Euridice 17
Orphée 15, 18, 22, 23, 39, 78, 108, 165, 183
Orphée aux Enfers 108
Otello 86, 99, 100
Owen Wingrave 181

P

Paillasse 143
Paladins 27
Paradis perdu 179
Pardon de Ploërmel 116
Pâris et Hélène 17
Parsifal 122, 125, 176
Passion grecque 161
Pauvre Matelot 165
Pêcheurs de Perles 111
Pelléas et Mélisande 7, 148, 149, 150, 160, 163
Pénélope 149
Pergolèse 41
Perséphone 172

Peter Grimes 181
Peter Schmoll et ses Voisins 66
Petite Renarde rusée 161
Pie voleuse 86
Pirata 89
Platée 27, 30, 31, 32
Plumet du Colonel 164
Porgy and Bess 175
Postillon de Longjumeau 116
Prince de Hombourg 168
Prince Igor 132
Princesse de Navarre 27
Prisonnier 180
Procès 178
Prodigal Son 181
Prométhée enchaîné 149
Prophète 116
Puissance de l'Amour et du Vin 65
Puritains 90

Q

Quiet Place 176

R

Rake's Progress 172
Rè pastore 45
Renard 172
Rencontre imprévue 35
Rienzi 116, 117
Rigoletto 96
Ring 119, 121, 122, 123, 124, 126, 127, 128
Rire de Nils Halérius 177
Robert Devereux 88
Robert le Diable 116
Roi Candaule 140
Roi d'Ys 110
Roi d'Yvetot 167
Roi David 165
Roi Roger 161
Roméo et Juliette 109, 178
Rossignol 172
Roussalka 131

Rousslan et Ludmilla 131
Rusalka 134

S

Saint François d'Assise 177
Saint of Bleecker Street 180
Salomé 139
Samson 26
Samson et Dalila 149
Sancta Susanna 168
Sapho 109
Sémiramis 86
Servante maîtresse 27
Siegfried 117, 119, 121, 122, 126, 127, 128
Siméon Kotko 172
Simon Boccanegra 97, 99, 104, 105
Simplicius simplissimus 178
Smetana 133
Sœur Angélique 145
Soldaten 168
Somnambule 89
Songe d'une Nuit d'Été 67, 181
Stiffelio 96, 97
Straniera 89
Syllabaire pour Phèdre 177

T

Tabarro 145
Tancrède 15, 86
Tannhäuser 120
Téléphone 180
Temple de la Gloire 27
Tender Land 176
Tête d'Or 167
Tétralogie 117, 119, 122, 124, 126
Thaïs 110
That Time 178
Tirsi è Clori 15

Tosca 144
Tour d'Écrou 181
Traviata 96
Triptyque 145
Tristan et Isolde 120, 121
Trouvère 96
Troyens 77, 78, 80, 81, 82, 83
Tulipant 178
Turandot 145, 146

U

Ubu Rex 179
Ulysse 81, 180

V

Vaisseau fantôme 116
Vêpres siciliennes 96
Vestale 116
Vie brève 152
Vie parisienne 108
Vie pour le Tsar 131
Villi 144
Viol de Lucrèce 181
Visite de la Vieille Dame 178
Voix humaine 166
Vol de Nuit 179
Von Heute auf Morgen 156

W

Walkyrie 117, 119, 123, 126, 127, 128
Weber 69
West Side Story 176
Wozzeck 157, 158

Z

Zaïde 46
Zerrissene 178
Zoroastre 26

Table des matières



Sommaire	5
Préface	9
Introduction	11

Partie I Éclosion d'un genre

Chapitre 1 : Les fondateurs : Monteverdi, Lully, Purcell, Gluck	15
L'Italie fondatrice	15
La France et la Cour	16
La tentative anglaise est un chef-d'œuvre	17
Gluck invente l'opéra germanique	17
Thématique des premiers opéras	18
Les styles	19
<i>L'Italie</i>	19
<i>La France</i>	19
<i>L'Angleterre</i>	19
<i>Les pays germaniques</i>	19
Les voix	20
L'orchestre	21
Décors et costumes	21
Chapitre 2 : Jean-Philippe Rameau (1683-1764) : théoricien et créateur	25
L'émergence d'un style	25
<i>L'origine</i>	25
<i>Les opéras de Rameau</i>	26
<i>La Querelle des Bouffons</i>	27
Le testament de Rameau	28
Les successeurs de Rameau	29
Évolution de la thématique	30
Chapitre 3 : La Querelle des Piccinistes et des Gluckistes	33
Repères historiques	33
La réforme de l'opéra	33
Arrivée de Piccini	34
Résultat de cette nouvelle querelle	34
Thématique	34
L'orchestre	35
Le testament de Gluck	35
Chapitre 4 : L'opéra en Italie au XVIII^e siècle	39
Les chanteurs	39

Métastase (1698-1782)	40
L'opéra italien renaît de ses cendres	41
Chapitre 5 : Mozart à la croisée des chemins	43
L'ascension vers la gloire	43
<i>Mozart est-il autrichien ?</i>	43
<i>La misérable gloire de l'enfant prodige</i>	43
<i>Les premiers pas sur la scène lyrique</i>	44
<i>Colloredo</i>	45
<i>Nouveaux voyages</i>	45
Le temps des grandes œuvres	46
<i>La rencontre avec Da Ponte</i>	47
<i>Les Noces de Figaro</i>	47
<i>1787, l'année terrible de Don Giovanni</i>	48
<i>Così fan Tutte : « une tragédie en forme de jeu » (René Leibovitz)</i>	49
La maturité foudroyée	50
<i>Le temps des humiliations</i>	50
<i>Le temps de l'espoir</i>	50
<i>Le temps de mourir</i>	51
Thématique et orchestration	52
Le testament de Mozart	52

Partie II Effervescence du XIX^e siècle

Chapitre 6 : Beethoven (1770-1827) ou l'opéra impossible	59
Premiers pas	59
<i>De Bonn à Vienne</i>	59
<i>Le « Destin »</i>	60
La surdité	61
Fidélio (1805-1814)	62
<i>Le livret</i>	62
<i>« L'enfant de la douleur »</i>	62
L'héritage de Beethoven	63
<i>Beethoven et l'opéra</i>	63
<i>Pérennité de Fidélio</i>	63
Chapitre 7 : Carl Maria von Weber (1786-1826) ou l'opéra inexportable	65
Vers l'invention de l'opéra allemand	65
<i>Weber et l'opéra</i>	65
<i>Les ébauches</i>	66
Les chefs-d'œuvre	66

<i>Les opéras</i>	66
<i>Thématique de ces trois opéras</i>	68
<i>Orchestration</i>	68
Héritage de Weber	69
Chapitre 8 : Hector Berlioz (1803-1869), l'unique	73
L'étrange cheminement d'un solitaire	73
<i>Les sublimes références</i>	73
<i>Un compositeur sur la voie de la création</i>	74
Les années de créations.....	74
<i>1830 : l'année cruciale de la vague romantique française</i> ..	74
<i>Harriet Smithson (1800-1854)</i>	75
Les opéras	76
<i>Benvenuto Cellini (1838)</i>	76
<i>Le Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes</i>	76
<i>La princesse de Sayn-Wittgenstein : Les Troyens</i>	77
<i>Orphée, de Gluck, et Pauline Garcia-Viardot</i>	78
<i>Béatrice et Bénédicte (1862) ou le retour du premier amour</i>	79
L'héritage de Berlioz.....	79
<i>Une fin résignée</i>	79
<i>Et après...</i>	80
Chapitre 9 : Rossini, Donizetti, Bellini :	
renouveau de l'opéra italien	85
Rossini (1792-1868) : « le Cygne	
de Pesaro »	85
<i>Une enfance inattendue</i>	85
<i>Essais et triomphes</i>	86
<i>Une longue retraite</i>	87
Gaetano Donizetti (1797-1848) :	
du montage historique à la farce militaire.....	87
<i>Un militaire compositeur</i>	87
<i>La verve comique s'impose</i>	88
<i>Une immense production, un héritage centré</i>	
<i>sur trois œuvres</i>	88
Vincenzo Bellini (1801-1835) : le chant foudroyé.....	89
<i>L'aube du mythe</i>	89
<i>L'épanouissement d'un « maître »</i>	89
<i>Un génie fauché en pleine gloire</i>	89
<i>L'art de Bellini</i>	90
Chapitre 10 : Giuseppe Verdi (1813-1901)	93
Les origines d'un symbole	93
De Giuseppe à Verdi	95
<i>Milan : les débuts</i>	95

<i>Le chemin de la gloire</i>	95
<i>Les « dix années de galère » : 1843-1853</i>	96
Les sommets	96
<i>De Paris au Caire</i>	96
Les accomplissements.....	98
<i>Arrigo Boïto (1843-1918)</i>	98
<i>Otello ou Chocolat</i>	99
<i>L'éclat de rire final : Falstaff ou Gros-Ventre</i>	100
Les dernières années	102
<i>Une nouvelle forme d'opéra</i>	102
<i>Le testament musical</i>	102
<i>La fin</i>	103
Chapitre 11 : L'opéra français dans la seconde moitié du XIX^e siècle	107
Jacques Offenbach (1819-1880) :	
le plus Parisien des Allemands	107
Charles Gounod (1818-1893) :	
un abbé au théâtre.....	109
<i>Une vocation partagée</i>	109
<i>Les œuvres</i>	109
Jules Massenet (1842-1912) : « victime des belles écouteuses »	110
<i>Un compositeur de son temps</i>	110
<i>Les œuvres</i>	110
Georges Bizet (1838-1875) :	
un destin brisé	110
<i>Une personnalité parmi des maîtres</i>	110
<i>La gloire posthume : Carmen</i>	111
Chapitre 12 : Richard Wagner (1813-1883) :	
la musique de l'avenir	115
Né de père incertain	115
<i>Les premières œuvres</i>	116
<i>De Riga à Paris</i>	116
Les grands débuts	117
<i>Les premiers succès</i>	117
<i>Élaboration des poèmes</i>	117
<i>Le coup de feu avec Bakounine</i>	118
<i>La Suisse</i>	118
Un dur cheminement de pionnier	118
<i>L'admiration active de Liszt</i>	118
<i>Tétralogie et Mathilde Wesendonk</i>	119
<i>Mathilde - Isolde</i>	119
<i>Dernières errances</i>	120

L'admiration d'un jeune roi, fou de musique	121
<i>Le miracle</i>	121
<i>Nouvel exil, nouveaux chefs-d'œuvre</i>	121
Bayreuth	122
<i>Les affaires de famille s'éclaircissent</i>	122
<i>Le Ring ou Tétralogie</i>	122
<i>Wahnfried</i>	123
L'apothéose	124
<i>Le Festival de Bayreuth</i>	124
<i>L'ultime célébration</i>	125
<i>Mourir à Venise</i>	125
L'héritage	125
Chapitre 13 : Le réveil des nationalités	131
La Russie	131
<i>Le « Groupe des Cinq »</i>	131
<i>Modeste Moussorgski (1839-1881) : l'illuminé</i>	132
<i>Piotr Tchaïkovski (1840-1893) :</i> <i>un solitaire prisonnier du fatum</i>	133
L'Europe centrale	133
<i>Bedrich Smetana (1824-1884) :</i> <i>l'inventeur de la musique tchèque</i>	133
<i>Anton Dvorak (1841-1904) :</i> <i>l'expression de l'âme slave</i>	134

Partie III Le xx^e siècle

Chapitre 14 : Les pays germaniques après Wagner	139
Richard Strauss (1864-1949) :	
un héros de l'Allemagne unifiée	139
<i>La révélation</i>	139
<i>Hugo von Hoffmannsthal (1874-1929)</i>	139
<i>Richard Strauss et le nazisme</i>	140
D'autres compositeurs ...	140
<i>Hans Pfitzner (1869-1949)</i>	140
<i>Ferruccio Busoni (1866-1924)</i>	141
Chapitre 15 : Giacomo Puccini (1858-1924) : à la recherche d'un nouveau Verdi	143
Le « vérisme »	143
Puccini : une nouvelle étape dans l'histoire de l'opéra	144

Chapitre 16 : Claude Debussy (1862-1918) :	
un visionnaire	147
Claude-Achille Debussy, dit Claude de France : la quête	147
La rencontre avec Maurice Maeterlinck	148
Autour d'un inventeur	149
Chapitre 17 : Le cas Maurice Ravel	
(1875-1937).....	151
La formation	151
Les Espagnols	151
Et Ravel... ..	152
Chapitre 18 : L'« école de Vienne » : Arnold Schoenberg,	
Alban Berg, Anton Webern	155
Un nouvel état des choses : musique dodécaphonique,	
musique sérielle.....	155
Le trio viennois	156
Les opéras de Schoenberg.....	156
Les opéras de Berg	157
Chapitre 19 : Béla Bartok (1881-1945)	
et l'Europe centrale	159
Béla Bartok	159
L'Europe centrale	160
Chapitre 20 : La France et l'Allemagne après 1900.....	163
La France	163
<i>Henri Sauguet (1901-1989) : élève d'Erik Satie,</i>	
<i>le maître de l'« École d'Arcueil »</i>	163
<i>Le « Groupe des Six »</i>	164
<i>Les indépendants</i>	166
L'Allemagne	167
Chapitre 21 : Le trio russe : Igor Stravinsky (1882-1971),	
Serge Prokofiev (1891-1953), Dimitri Chostakovitch	
(1906-1975).....	171
Igor Stravinsky	171
Serge Prokofiev.....	172
Dimitri Chostakovitch.....	173
Chapitre 22 : À partir de 1950, l'opéra essaime	
à travers le monde.....	175
Le continent américain	175
<i>Alberto Ginastera (1916-1983).....</i>	175
<i>George Gershwin (1898-1937)</i>	175
<i>Virgil Thompson (1896-1989).....</i>	175
<i>Aaron Copland (1900-1990)</i>	176

<i>Samuel Barber (1910-1981)</i>	176
<i>Leonard Bernstein (1918-1990)</i>	176
La France	176
<i>Les « Jeune France »</i>	176
<i>Marcel Landowski (1915-2000)</i>	177
<i>Maurice Ohana (1914-1992)</i>	177
Le monde germanique.....	178
<i>Karl Amadeus Hartmann (1905-1963)</i>	178
<i>Boris Blacher (1903-1975)</i>	178
<i>Wolfgang Fortner (1907-1987)</i>	178
<i>Gottfried von Einem (1918-1996)</i>	178
<i>Rolf Liebermann (1910-1999)</i>	179
<i>Krzysztof Penderecki (né en 1933)</i>	179
Les Italiens	179
<i>Luigi Dallapiccola (1904-1975)</i>	179
<i>Gian Carlo Menotti (1911-2007)</i>	180
Les Anglais	180
<i>Michael Tippett (1905-1998)</i>	180
<i>Benjamin Britten (1913-1976)</i>	180
Épilogue	183
L'opéra : un phare qui éclaire le XXI ^e siècle	183
Bibliographie sélective	185
Index des compositeurs	189
Index des œuvres	193
Table des matières	199

